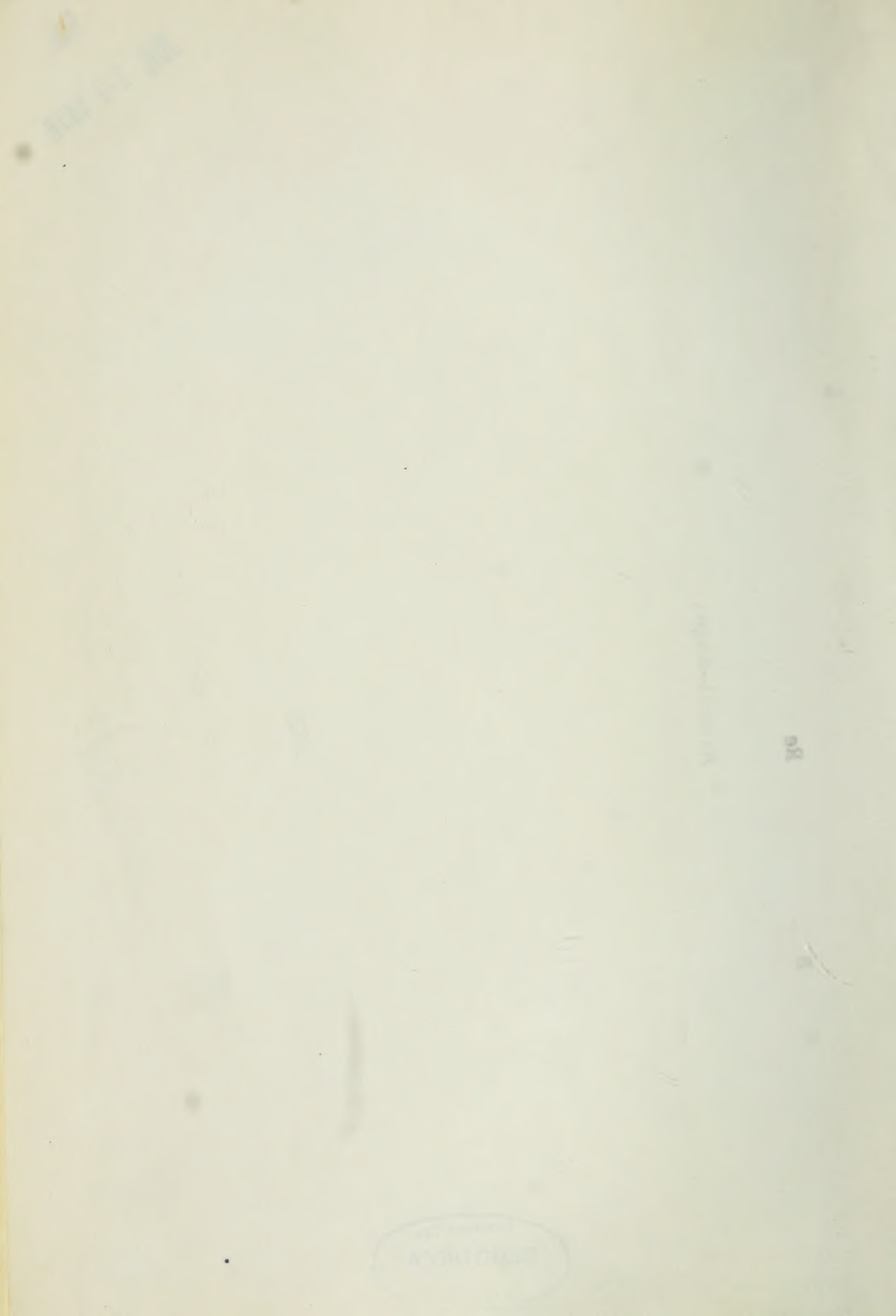

U d'/ of Ottawa
39003006469513



LES GRANDS ARTISTES

Michel-Ange

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Volumes parus :

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Bellini (Les), par Émile Cammaerts.
Benvenuto Cellini, par Henri Focillon.
Botticelli, par René Schneider.
Boucher, par Gustave Kahn.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle, par Marcel Reymond.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, par Marcel Reymond.
Callot (Jacques), par Ed. Bruwaert.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Carraches (Les), par Roger Peyre.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Corot, par Ét. Moreau-Nélaton.
Daumier, par Henry Marcel.
David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Ed. Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Giotto, par Georges Lafenestre.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Goya, par Henri Guerlin.
Gros, par Henry Lemonnier.
Franz Hals, par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, par Tristan Leclère.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaens, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. Lavedan.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre-Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
André Le Nostre, par J. Guiffrey.
Peintres chinois (Les), par Raphael Petrucci.
Peintres de manuscrits (Les) et la miniature en France, par Henry Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georpes Perrot.
Primitifs Allemands (Les), par Louis Réau.
Primitifs Français (Les), par Louis Dimier.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
Rossetti et les Préraphaélites anglais, par Gabriel Mourey.
Théodore Rousseau, par Prosper Dorbec.
Rubens, par Gustave Geffroy, administrateur des Gobelins.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Sodoma (Le), par Henri Hauvette.
Teniers, par Roger Peyre.
Titien, par M. Hamel, agrégé de l'Université.
Tintoret, par G. Soulier.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Van Eyck (Les), par Henri Hymans.
Velasquez, par Élie Faure.
Vermeer de Delft, par J. Chantavoine.
Vigée-Lebrun, par Louis Hautecœur.
Watteau, par Gabriel Séailles.

5992-25. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Michel-Ange

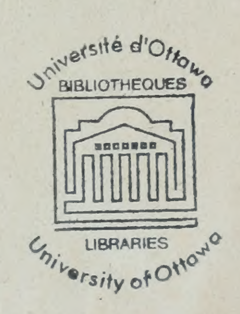
PAR

MARCEL REYMOND

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE





PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)



MICHEL-ANGE

Michel-Ange a été le chantre de la puissance et de la douleur. Dans la *Sixtine*, il a dit tout le rêve de grandeur de la Papauté, comme, dans les *Tombes des Médicis*, tous les désespoirs de l'Italie. Son âme violente et sensible était bien faite pour être l'écho des événements dramatiques de son temps. Il a été le Dante du XVIe siècle.

Une longue vie de quatre-vingt-dix ans, toute consacrée au travail, les changements d'idées qui transforment à ce moment l'école florentine et qui substituent l'imitation des œuvres d'art antiques à la représentation des formes vivantes, les événements qui le font passer de la cour sensuelle de Laurent de Médicis au grave milieu de la cour romaine, les drames qui ensanglantent l'Italie, tout a contribué à donner à l'œuvre de Michel-Ange les caractères les plus originaux et les plus variés.

On peut diviser sa vie en diverses périodes nettement déterminées.

La première, qui comprend les années de jeunesse, est caractérisée par l'imitation de l'antiquité, par des œuvres n'ayant qu'un faible caractère expressif, les *Centaures*, le *Bacchus*, le *David*, la *Guerre de Pise*.

La seconde correspond au pontificat de Jules II, dont la pensée ardente entraîne le jeune artiste et, faisant revivre en lui l'âme des Prophètes, lui inspire la *Sixtine* et le *Moïse*.

Le règne de Léon X marque comme un temps d'arrêt dans la vie du maître, l'éloignant de Rome, où sa violence doit momentanément céder le pas à la grâce de son rival, l'aimable Raphaël, qui plus que lui convenait à ce Médicis qui transportait à Rome l'humanisme et l'épicuréisme de Florence.

Avec Clément VII c'est un terrible réveil, et les malheurs de l'Italie, le sac de Rome, trouvent en l'âme sensible de Michel-Ange les accents pathétiques qui, dans les *Tombes des Médicis*, diront toutes les douleurs de la patrie.

Puis ce sont les Papes de la contre-réforme, c'est l'Église redevenant maîtresse du monde, faisant face à ses ennemis ; et Michel-Ange a mis dans la main du Christ du *Jugement dernier* toutes les foudres que la Papauté tenait suspendues sur la tête des hérétiques.

Enfin par sa dernière œuvre, par le *Dôme de Saint-Pierre*, il semble avoir donné une forme visible à ce qui fut toujours l'idée maîtresse de l'Eglise, à son rêve de grandeur et de domination universelle.

I

ÉDUCATION DE MICHEL-ANGE.

Michel-Ange n'était pas né d'une famille d'ouvriers, comme la plupart des artistes florentins. Son père était un fonctionnaire. Podestat du petit bourg de Caprese dans le Casentin, lorsque Michel-Ange vint au monde en ~~1474~~, il revint peu de temps après à Florence et Michel-Ange resta pendant toute sa jeunesse dans ce grand centre artistique, entrant de bonne heure, à treize ans, dans l'atelier de Ghirlandajo.

Pour comprendre la formation du génie de Michel-Ange, il faut tout d'abord considérer le temps passé dans l'atelier de Ghirlandajo et l'influence exercée sur lui par ce maître. C'est une éducation de peintre qu'il reçoit. Voilà le premier mot à dire et il est capital. Si Jules II s'adressa à lui pour peindre la voûte colossale de la *Sixtine*, c'est parce qu'il savait ce dont il était capable; et si la *Sixtine* est la plus belle fresque de l'art florentin, c'est bien parce que Michel-Ange avait admirablement appris l'art de peindre, c'est parce qu'il avait reçu les leçons de Ghirlandajo.

A la fin du xve siècle, la fresque n'est plus en très grand honneur à Florence. Les changements qui se produisaient depuis le commencement du siècle et qui avait pour but d'étudier et de reproduire la nature avec une précision de

plus en plus grande, avaient poussé les artistes à délaisser les grandes décorations murales pour des tableaux de petites dimensions, et à substituer la peinture à l'huile á la fresque. Vers la fin du siècle, Verrocchio et Pollaiuolo sont les chefs de cette école à laquelle on peut rattacher Botticelli, Pérugin et Léonard. A ce moment un seul artiste semble maintenir les grandes traditions italiennes, la tradition des peintres fresquistes, c'est Ghirlandajo, qui continue l'art de Masaccio, de Filippo Lippi et de Gozzoli.

Quand Michel-Ange entre dans l'atelier de Ghirlandajo, et pendant tout le temps qu'il y reste, ce maître est occupé aux fresques de Sainte-Marie-Nouvelle. Et nous savons positivement que Michel-Ange y a travaillé lui-même par un passage de Vasari qui nous dit qu'un jour, en l'absence du maître, il s'était amusé à dessiner l'échafaudage, les galeries de bois et ses camarades d'atelier.

Il peindra la *Sixtine* dans la manière de Ghirlandajo, avec cet art sobre qui ne se perd pas dans les détails inutiles, qui ne retient que l'essentiel, cherchant les grands effets d'ensemble, n'ayant recours qu'à des teintes simples et un peu effacées, sans ces éclats de coloris qui peuvent nous charmer, mais qui ont l'inconvénient de trop nous intéresser par eux-mêmes et de nous détourner du dessin et de l'expression de la pensée. Sans s'en douter alors, Michel-Ange avait trouvé chez Ghirlandajo l'art qui, à un moment de sa vie, devait lui fournir la forme la plus apte à satisfaire son idéal.

C'est non seulement par sa manière de peindre que



Cliché Alinari.

LE COMBAT DES CENTAURES.

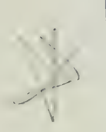
(Galerie Buonarotti, à Florence.)

Ghirlandajo agit sur Michel-Ange, c'est aussi par sa pensée. Dans ce milieu florentin de la fin du xve siècle, dans cette ville de Laurent de Médicis, où tous les artistes, épris de volupté, semblent asservis au culte de la femme, dans ce milieu où Verrocchio et Botticelli règnent en maîtres, Ghirlandajo reste l'homme des pensées viriles, et lui qui continuait la grande tradition de Giotto et de Masaccio, il était bien vraiment le maître qui convenait à Michel-Ange pour lui inspirer le culte du beau, dégagé de toute sensualité. Chez Michel-Ange, il n'y a pas trace de volupté et c'est un des traits les plus significatifs et les plus permanents de son œuvre. Cet homme qui a passé sa vie à représenter des nudités reste le plus chaste des peintres.

Très désireux de s'instruire, comme tous ceux qui sont destinés à devenir de grands artistes, très avide de connaître tout ce qui avait été fait avant lui, Michel-Ange ne se contentait pas d'étudier les œuvres de son maître. Ses biographes ont noté le soin avec lequel il faisait des copies, non seulement d'œuvres italiennes, mais d'œuvres flamandes, et cela ne surprend pas d'un élève de cet atelier de Ghirlandajo où plus que partout ailleurs à Florence on consultait le naturalisme des maîtres des écoles du Nord.

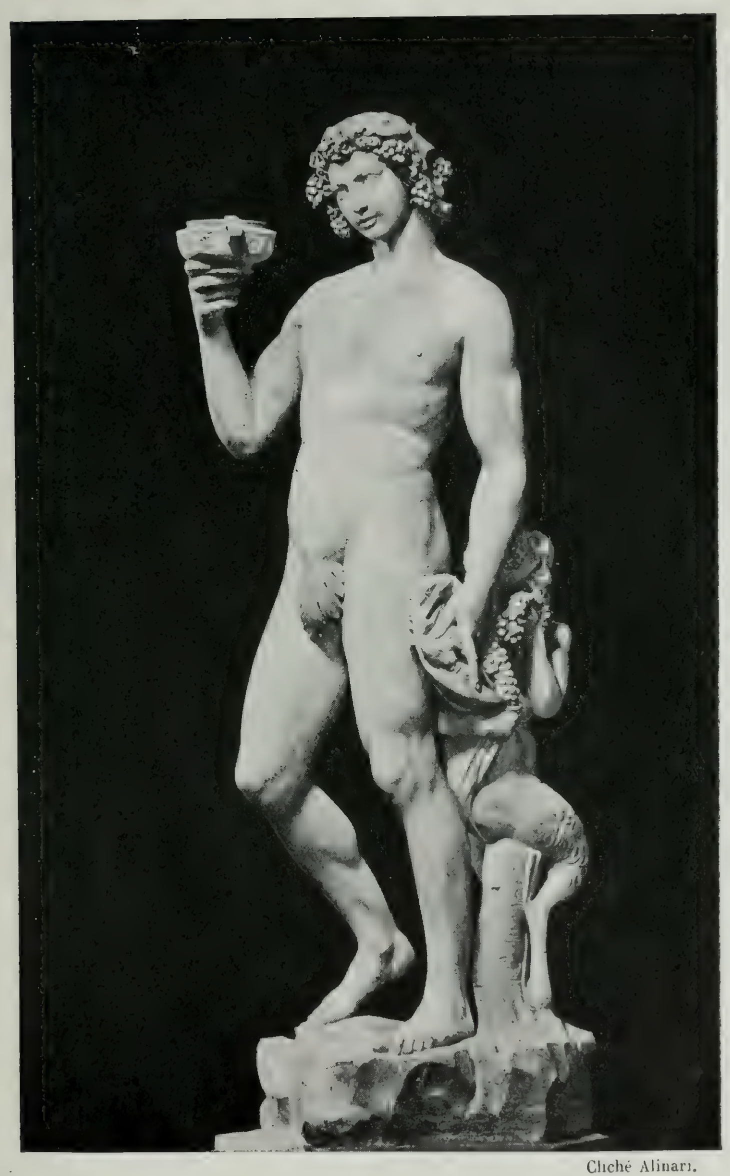
Quant aux anciens maîtres italiens, il était plus à même que personne d'en comprendre et d'en aimer la grandeur. Nous savons qu'il étudia avec soin les fresques de Masaccio. C'est en travaillant dans la chapelle Brancacci qu'il reçut de Torrigiano le coup de poing qui lui défigura le visage.

Et certainement il aimait cet audacieux Signorelli qui, de tous les peintres florentins, est celui qui était allé le plus avant dans la route où il allait lui-même s'engager.



Mais Michel-Ange ne passa pas toute sa jeunesse dans l'atelier de Ghirlandajo. Un homme ardent comme lui ne pouvait rester indifférent à ces nouveautés qui affolaient alors tous les jeunes artistes de Florence. Il veut comme tous les autres étudier les statues antiques que les Médicis avaient rassemblées dans leur Palais, et dès qu'il les a vues il cesse d'être le disciple de Ghirlandajo pour devenir le disciple de l'antiquité. C'est le moment où va éclater cette crise qui se préparait depuis longtemps à Florence, par les lettrés depuis le XIVe siècle et par les architectes dès le début du XVe, et qui au XVIe siècle allait à son tour envahir la peinture et la sculpture et imposer au monde pendant de longues années un idéal nouveau fait de l'imitation de l'antiquité.

Il étudie aussi les grands sculpteurs florentins qui l'ont précédé. S'il se sépare d'eux, s'il va détruire l'art qu'ils avaient créé, ce n'a pas été sans leur faire bien des emprunts. Il a admiré Verrocchio et Pollaiuolo, ces maîtres au dessin impeccable, les ouvriers des besognes limitées et précises, avides de perfection et déjà très savants en anatomie. Dans un voyage à Bologne il verra la Porte de San Petronio, et c'est en se souvenant de l'*Adam* de Jacopo della Quercia qu'il créera une de ses plus belles figures, l'*Adam* de la Sixtine. Mais surtout il a aimé Donatello, il a été conquis par ses puissantes facultés



Cliché Alinari.

BACCHUS.

(Musée national, Florence.)

créatrices, par sa fougue et son énergie. Ils sont deux génies de même nature, et Michel-Ange devait d'autant mieux comprendre l'art de Donatello que cet art lui était enseigné par un de ses élèves, par Bertoldo, à qui les Médicis avaient confié la garde de leurs collections artistiques. Le *Saint Jean* de Donatello a servi de point de départ au *Moïse*, le *Saint Georges* au *David*, et il existe au Palais des Martelli une statue attribuée à Donatello qui ressemble tellement à une œuvre de Michel-Ange que la critique n'a pas encore pu trouver de raisons décisives pour l'attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre de ces deux maîtres.

II

PÉRIODE FLORENTINE.

Malgré l'éducation reçue dans l'atelier de Ghirlandajo, les premières œuvres de Michel-Ange ne sont pas des peintures. Séduit par les statues antiques, il devient un sculpteur, et il oublie pour un moment les leçons de réalisme que lui avait données son maître, pour se consacrer tout entier à l'étude de l'antiquité.

Quoique cette première période de sa vie ait été assez mouvementée, quoiqu'il ait à diverses reprises abandonné Florence pour aller à Venise, à Bologne ou à Rome, son esthétique ne change pas. Il s'inspire des statues antiques,

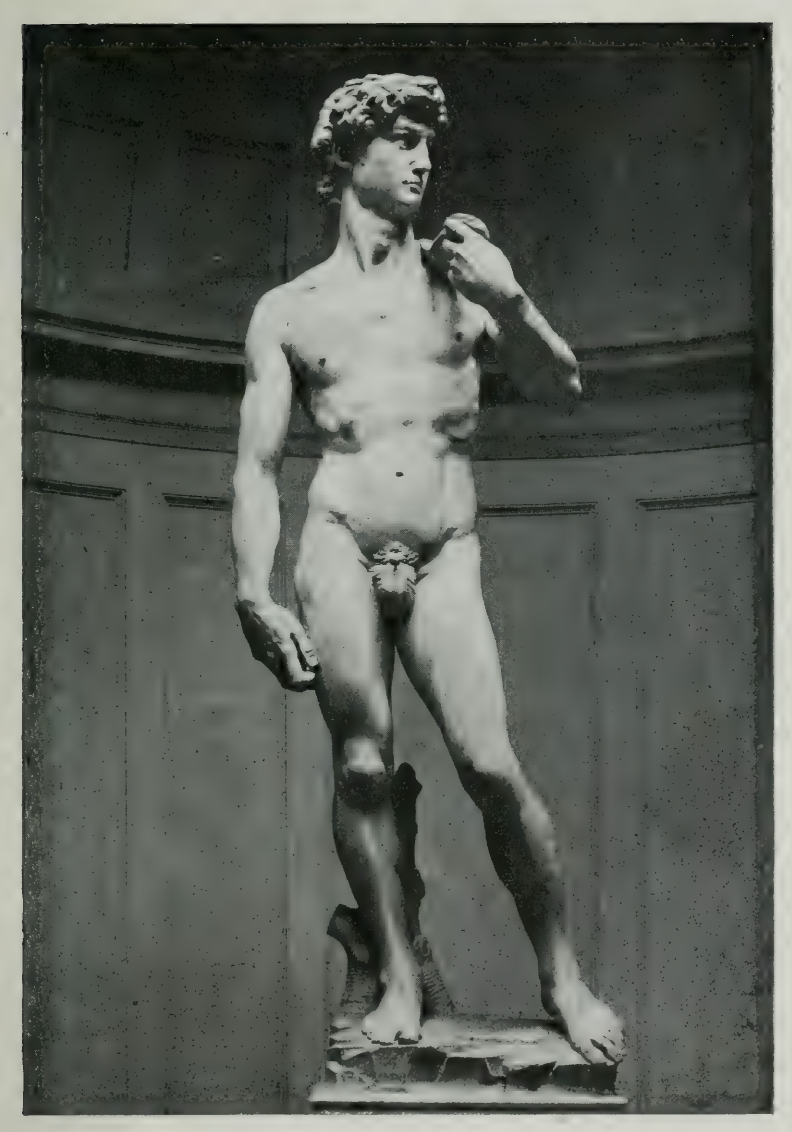
mettant sa gloire à créer des œuvres qui puissent être con-

fondues avec elles. Il allait jusqu'à leur donner une vieille patine, les enfouissant dans la terre et considérant comme un triomphe sans pareil de voir les connaisseurs se laisser prendre à ses supercheries.

Le premier conseil que lui donne l'art antique est de représenter l'homme et la femme nus. C'est le précepte que formulera plus tard Benvenuto Cellini ; c'est le dogme de tout le XVI[e] siècle, et c'est par là que ce siècle diffère si profondément de toutes les époques antérieures de l'art italien.

Sans doute les maîtres du moyen âge n'avaient pas proscrit le nu, et les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, la Genèse, la Vie du Christ, le Jugement dernier, les obligeaient à représenter des nudités ; mais le nu était toujours traité d'une façon un peu sommaire, la forme était tenue pour secondaire par rapport à l'idée qu'elle était chargée d'exprimer. Toutes les préférences de ces maîtres allaient aux figures vêtues, aux êtres qu'ils voyaient vivre autour d'eux et qu'ils représentaient tels qu'ils se montraient à leurs yeux, cherchant surtout, conformément à l'esthétique chrétienne, à exprimer les sentiments de leur âme.

Dans la nouvelle esthétique tout sera changé. Les artistes, indifférents aux idées exprimées, borneront leur ambition à étudier les formes du corps humain, et à en dire toute la beauté. Michel-Ange sera le créateur de cette nouvelle école qui devait si profondément transformer le monde.



Cliché Alinari.

DAVID.

(Galerie antique et moderne, Florence.)



LA GUERRE DE PISE.

(D'après la gravure de Schiavonetti.)

dans l'allure fière de ce héros qui semble fait pour conquérir le monde.

Comme cette statue faisait bien lorsqu'elle se détachait sur les rudes murailles du palais de la Seigneurie. Autant elle semble misérable dans les salles étroites où on l'a emprisonnée, autant elle paraît déséquilibrée dans les solitudes de San Miniato, autant elle était à sa place, en se détachant dans le seul cadre qui pouvait lui convenir, le palais d'Arnolfo. Par un hasard inespéré, le génie de Michel-Ange, en créant le *David* au XVIe siècle, retrouvait les mêmes sentiments de force et d'énergie qui, deux siècles auparavant, avaient élevé ces formidables murailles. Pourquoi avoir détruit un des plus harmonieux ensembles que l'art florentin ait créé; pourquoi avoir arraché de cette forteresse ce héros digne des héros du passé, la plus fière sentinelle qu'on ait jamais placée aux portes d'un palais ?

Ce que Michel-Ange voulait à ce moment de sa vie, c'est vraiment dans le carton de la *Guerre de Pise* qu'il l'a réalisé. Et les contemporains ne s'y sont pas trompés, célébrant à l'envi cette œuvre comme l'évangile de l'art nouveau, lui assignant, pour l'art du XVIe siècle, le même rôle qu'avaient rempli les fresques de Masaccio, au XVe siècle.

L'œuvre est perdue, mais quelques dessins et gravures nous en ont conservé des fragments. Cela nous suffit pour la connaître (1).

(1) Le plus important ensemble de cette composition nous a été transmis par la gravure de Schiavonetti. Elle doit représenter la plus grande

C'est ici, au point de vue de l'idée et de l'ordonnance générale, la même manière de concevoir l'œuvre d'art que dans la *Bataille des Centaures*, mais le progrès est immense : au grouillement des Centaures succède une composition plus libre, plus aérée, moins touffue ; surtout la science de l'anatomie est parfaite, et Michel-Ange n'ira pas plus avant.

Toutefois, ce qui fait pour nous le grand intérêt de cette œuvre, ce n'est pas l'ensemble de la composition, ni une science anatomique qui déjà fait trop parade d'elle-même, ce sont quelques figures isolées, où le génie de Michel-Ange se manifeste dans toute son éblouissante beauté. C'est la figure du jeune guerrier de droite, qui, les mains posées à terre, s'enlève sur une jambe, dans un mouvement admirable, qui reproduit l'action avec la plus grande vérité, sans aucune de ces contorsions qui entachent si souvent ses œuvres. D'un intérêt presque égal est la figure de droite où nous trouvons le même port de tête, le même bel effet d'une grande ligne droite, allant des épaules jusqu'au bas des jambes, et surtout cette intéressante forme du bras serré contre le torse, dont il se servira si souvent plus tard, par exemple dans un des *Esclaves* du Louvre et dans les *Tombeaux des Médicis*. La draperie qui s'échappe de

partie de l'œuvre, non tout entière toutefois, car Vasari, dans sa description, nous parle de guerriers à cheval qui ne se voient pas dans cette gravure. Nous avons en outre un magnifique dessin de Daniel de Volterre, qui reproduit le groupe de gauche, une gravure d'Antonio Veneziano, qui reproduit le groupe central et une gravure de Marc-Antoine représentant les trois figures de droite.



Cliché Alinari.

PIETA.

(Basilique Saint-Pierre, Rome.)

l'épaule et flotte au vent, accompagnant si harmonieusement la figure et faisant un heureux contraste avec les lignes du corps, est un des motifs favoris qu'il reprendra dans la *Sixtine*.

Cette œuvre de la *Guerre de Pise*, que Michel-Ange ne peignit pas et dont il ne put faire que le carton, lui avait été commandée par le gonfalonier Soderini pour décorer la salle du conseil au palais de la Seigneurie. Une même commande avait été faite à Léonard de Vinci qui devait peindre la *Bataille d'Anghiari*, et ces deux œuvres réunissaient comme dans un concours les deux plus célèbres maîtres d'Italie, ceux vers qui étaient tournés tous les yeux : Léonard, le maître dans tout l'éclat de son talent, l'héritier des traditions, le chef incontesté de toute l'école, et Michel-Ange qui n'avait encore produit que quelques œuvres, qui était à l'aurore de la vie, mais qui s'annonçait comme le créateur d'une école, comme le chef autour duquel allaient se rallier les générations nouvelles.

Rien ne fut plus émouvant que cette lutte, rien ne passionna plus le monde artistique florentin. « Aussi longtemps que ces cartons furent exposés, dit Benvenuto Cellini, ils furent l'école du monde. » Ce sont les destinées de l'art italien qui se jouent à ce moment : et la comparaison de ces deux œuvres célèbres est bien faite pour nous dire quels graves problèmes préoccupaient alors tous les esprits.

Dans l'œuvre de Léonard toutes les figures étaient vêtues, dans celle de Michel-Ange elles étaient nues ; et

c'est là le caractère le plus essentiel qui distingue l'art du xve siècle de celui du xvie. Pour Michel-Ange, disciple de l'antiquité, seuls, la forme humaine et le dessin des muscles et des membres ont du prix. Si Léonard, au contraire, comme tous ses prédécesseurs, conserve le costume, c'est parce que pour lui les formes du corps sont secondaires et que le principal but de l'art lui semble être l'expression des pensées et des sentiments. Le carton de Michel-Ange était inexpressif : tout l'intérêt consistait dans les attitudes montrant le corps humain sous les aspects les plus divers. Chez Léonard, au contraire, les passions les plus vives animaient le visage des combattants.

En réfléchissant à un tel contraste, on peut supposer que Michel-Ange ne dut pas voir sans étonnement l'œuvre de son rival et qu'il trouva la sienne bien froide et bien peu vivante, au voisinage de l'ardente mêlée de Léonard. Et vraiment si, quelque temps après la *Guerre de Pise*, il changea si brusquement de manière, si dans la *Sixtine* il se montra un maître si violent et si expressif, il n'est pas illogique de penser que l'influence de Léonard fut pour quelque chose dans cette nouvelle manière que rien dans ses œuvres antérieures ne pouvait faire prévoir. Dans la *Bataille d'Anghiari* de Léonard, il y avait des figures pleines d'angoisse ou de fureur dont Michel-Ange semble s'être souvenu plus tard en peignant les damnés du *Jugement dernier*.

En rapprochant les unes des autres ces quatre œuvres, les *Centaures*, le *Bacchus*, le *David*, la *Guerre de Pise*,



Cliché Alinari.

SAINTE FAMILLE.
(Galerie des Offices, Florence.)

œuvres qui s'emplacent dans l'espace d'une dizaine d'années, la *Guerre de Pise* étant de 1503 et les *Centavres* ayant été faits vers 1490, j'ai voulu suivre l'évolution de Michel-Ange dans les imitations qu'il a faites de l'antiquité; mais pendant cette période, il est toute une série d'œuvres religieuses qu'il est intéressant de grouper, pour voir comment Michel-Ange se comportait vis-à-vis de la tradition chrétienne et comment il tentait de concilier l'esprit religieux avec son amour pour l'antiquité.

Sa première œuvre chrétienne est celle qu'il fit pour la *Châsse de saint Dominique* à Bologne. Il semble qu'il lui ait fallu quitter Florence pour qu'il renonçât à sa chère antiquité. La mort de Laurent de Médicis, les troubles qui surviennent sous son fils Pierre, inquiétaient les artistes et les laissaient sans travail. Et peu à peu, les uns après les autres, ils s'éloignent de Florence. Michel-Ange part en 1494; il va d'abord à Venise, mais n'y trouvant pas à s'occuper, il revient à Bologne où il obtient une modeste commande, deux statues pour la *Châsse de saint Dominique*.

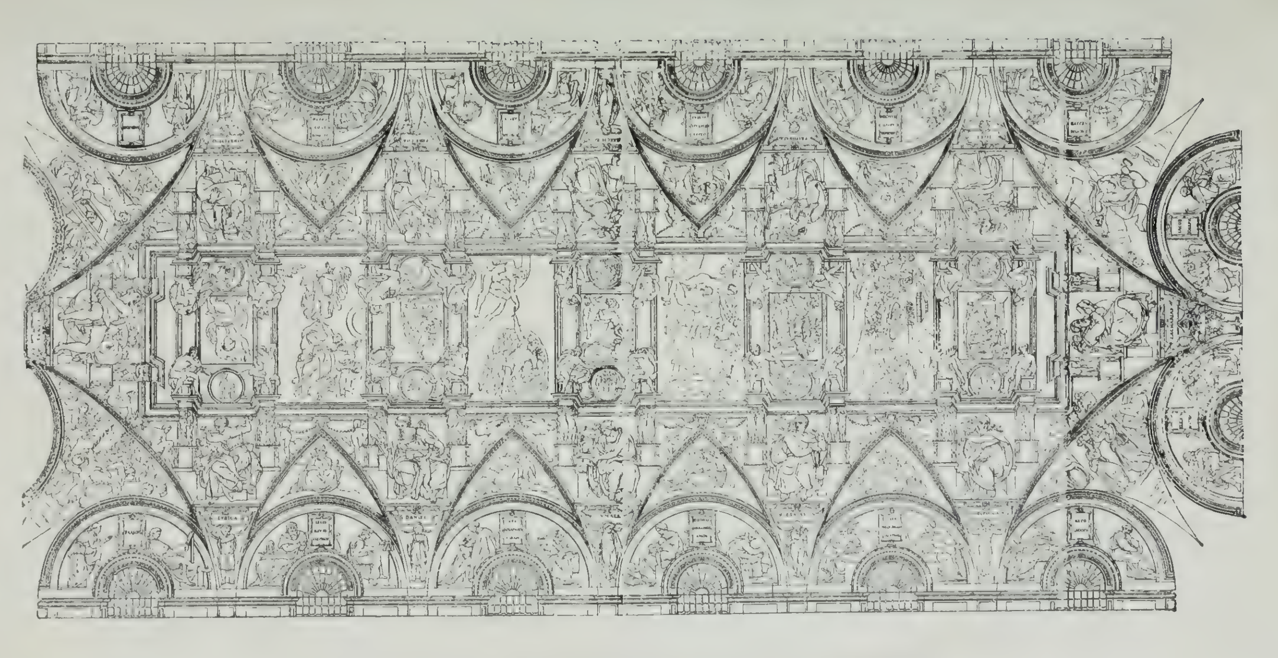
A ce moment, il est encore très jeune : il n'a vraisemblablement fait que les *Centaures* et le *Bacchus*, et il transporte dans l'art religieux les idées qui l'avaient guidé jusqu'alors. A vrai dire, il ne peut, sculptant un *Saint* et un *Ange*, dessiner des figures nues, mais sous les vêtements qui les recouvrent, c'est encore la musculature qu'il veut montrer, et il transformera sa figure d'ange en une sorte de petit Hercule. C'est la même erreur qui,

grandissant avec le temps, au lieu de s'atténuer, lui fera créer les scandaleux groupes d'anges du *Jugement dernier*.

Il faut relever ici une singulière méprise de l'ancienne critique. Dans la *Châsse de saint Dominique*, on voit deux anges, dont l'un est de Niccolò dell' Arca et l'autre de Michel-Ange. Mais la tradition s'était perdue et l'on ne savait plus quel était celui de Michel-Ange. Dans cette incertitude, tout naturellement, on dut supposer que c'était le plus beau, et c'est l'ange de Niccolò dell' Arca qu'on prit longtemps pour celui de Michel-Ange. Aujourd'hui la vérité est rétablie : mais la critique ne doit pas se laisser égarer dans ses jugements et ne doit pas cesser de dire bien haut combien la statue de Michel-Ange, avec ses formes massives et ses traits sans expression, est inférieure à la figure angélique sculptée par le maître du xve siècle.

Revenu à Florence, après le départ des troupes de Charles VIII, Michel-Ange ne put s'y fixer, et en juin 1496, il partit pour Rome où il resta cinq années.

Son œuvre principale fut le groupe de la *Pietà* qu'il fit en 1498, sur la commande du cardinal français Jean de la Groslaye. Ici il est à son aise : il peut, sans s'éloigner du domaine de l'art religieux, satisfaire sa passion pour les nudités, et, avec toute son ardeur d'artiste, il sculpte le beau corps du Christ étendu sur les genoux de sa mère. C'est une œuvre intermédiaire entre le *Bacchus* et le *David*. Michel-Ange n'a encore arrêté aucun des traits qui constitueront sa manière. Comme le *Bacchus*, on croirait imité de quelque statue antique ce *Christ* aux



ENSEMBLE DU PLAFOND DE LA CHAPELLE SIXTINE.

membres délicats, aux chairs molles, avec une grâce d'éphèbe qui éveille le souvenir d'un Apollon ou d'un Adonis. Le faire propre de Michel-Ange est encore moins reconnaissable dans la figure de la Vierge, dont les draperies surchargées, aux plis minutieux et compliqués, rappellent le style mis à la mode par Verrocchio, style que Michel-Ange n'adoptera qu'un instant et auquel il substituera ces draperies collantes, traitées par larges masses, qui seront une des plus grandes beautés de son art. Cette statue était si peu caractérisée que le public croyait y reconnaître la main de Cristoforo Solari, et Michel-Ange, pour en revendiquer la paternité, se crut obligé de la signer. Il s'est arrangé plus tard pour que de pareilles méprises ne fussent plus à craindre.

En 1501 Michel-Ange est de retour à Florence, où il reste jusqu'en 1505. C'est pendant ce temps qu'il fait le *David* et le carton de la *Guerre de Pise*. C'est aussi dans cette période, soit un peu avant, soit un peu après, qu'il faut ranger un certain nombre de *Madones*, dont il est difficile de proposer un rigoureux classement.

On doit considérer comme une de ses premières œuvres la *Vierge* en bas-relief, du South Kensington de Londres, conçue dans un type délicat qui rappelle les œuvres florentines de ses prédécesseurs immédiats et qui contraste par sa tendresse et sa vivacité avec la gravité qui marquera le style personnel de ses belles années. A ce moment il aime les motifs familiers, très naturalistes, cherchant à nous plaire par la grâce des formes enfantines.

C'est dans le même sentiment qu'il peindra pour Angelo Doni, dans les premières années du XVIe siècle, la *Sainte Famille* du Musée des Uffizi qui est la plus ancienne peinture que nous possédions de lui. Plus encore que dans l'œuvre précédente, il s'intéresse aux jeux de l'enfance, ne cherchant pas à représenter une mère aimante, heureuse ou attristée, mais une mère jouant avec son petit enfant, se retournant, dans un mouvement plein d'élégance, pour recevoir sur ses épaules l'enfant que lui tend saint Joseph. Dans le lointain, à gauche et à droite, des groupes de figures nues, placées là, par le plus illogique des contresens, contribuent encore à faire perdre à cette Sainte Famille toute signification religieuse. Cette œuvre nous fait déjà connaître certaines des formules qui constitueront la manière de Michel-Ange. En vrai sculpteur, par des moyens ingénieux, il fait une masse de son groupe, mais pour atteindre à ce but, comme dans la *Pietà* de Rome, il donne aux draperies une importance excessive, élargissant et grossissant les vêtements de saint Joseph, qui forment comme un épais rideau sur lequel se détache la gracieuse silhouette de la Vierge. L'œuvre est de style beaucoup plus savant que la *Pietà* qui était si peu caractéristique de sa manière. C'est son art personnel que nous trouvons dans la figure de la Vierge, dans la position des bras qu'il aime à dégager et à rapprocher du visage, et dans ce mouvement de torsion du corps dont il se sert si habilement pour donner plus de souplesse et plus d'élan à ses figures. Les draperies ne se brisent plus, comme dans

la *Pietà*, en plis trop menus, et elles annoncent le style simple et grandiose que nous admirerons dans la Sixtine

Si la *Vierge de Manchester* est une œuvre de Michel-Ange, comme je suis porté à le croire, ce serait là, avec la *Vierge* des Uffizi, la seule peinture que nous possèderions de lui en dehors des fresques du Vatican (1). Cette Madone présente certains caractères qui ne se trouvent que dans une période déjà avancée de sa vie, tels que l'effacement des bras, laissant apparaître le corps comme une masse à peine équarrie, procédé auquel il devra quelques-uns de ses plus grands effets.

Plus dignes encore de notre admiration sont la *Vierge de Bruges* et la *Vierge* en bas-relief du Musée national de Florence, qui ont tous les caractères du maître et qui sont telles que lui seul a pu les exécuter. Dans ces deux œuvres c'est le même art souverainement grave et hautain : plus de sourires, plus de jeux, plus de banalités; une pensée puissante, sévère jusqu'à la tristesse, nous fait entrevoir ce que deviendra l'art de Michel-Ange lorsqu'il oubliera l'antiquité pour faire avec Savonarole, avec le Dante, avec la Bible, son éducation chrétienne.

(1) Plus tard, vers 1530, il fit un autre tableau de chevalet, une *Léda*, qui fut acquise par François Ier, et qui est perdue.

III

LA SIXTINE.

Michel-Ange venait de terminer le carton de la *Guerre de Pise*, il en commençait la peinture, lorsqu'au mois de mars de l'année 1505 il fut appelé à Rome, à la Cour des Papes. Jules II savait qui était Michel-Ange, et il le choisissait comme le seul homme capable de faire vivre dans le marbre les rêves de grandeur qui le hantaient. De 1505 à 1512, pendant tout le pontificat de Jules II la vie de Michel-Ange est intimement liée à celle de ce grand pape. Tous les deux violents, tenaces, orgueilleux, deux forces de même nature, ils seront souvent en conflit, ils se heurteront, mais ils ne pourront vivre loin l'un de l'autre. Ils se complètent et, unis, ils donnent au monde ces merveilles de l'art qui sont le *Moïse* et la *Sixtine*.

Jules II commande à Michel-Ange son *Tombeau*, colossal, monstrueux, semblable à la tombe d'un Pharaon, comme s'il voulait faire savoir à ses ennemis, par la grandeur de sa tombe, la puissance du chef de la chrétienté.

Mais Michel-Ange avait à peine commencé cette œuvre que Jules II concevait d'autres projets. Il avait compris quelle erreur, quelle folie c'était de gaspiller tant d'argent, inutilement, pour une fin tout égoïste, et, séduit par les projets de Bramante, il entreprenait la reconstruction de Saint-Pierre.

C'en était fait des beaux rêves de Michel-Ange, le tombeau allait être abandonné. Ne pouvant supporter une telle disgrâce, il s'enfuit à Florence (17 avril 1506) et, quelques instances que fit Jules II pour le rappeler à Rome, il ne voulut rien entendre. Il ne fit sa paix avec lui que lorsque, entré vainqueur à Bologne, Jules II lui commanda sa *Statue* pour la façade de San Petronio. Malheureusement cette belle statue de bronze n'existe plus. Elle fut brisée dans la tourmente populaire qui suivit le retour des Bentivoglio à Bologne.

Les anecdotes relatives à cette statue méritent d'être citées, car elles nous éclairent sur le caractère de Jules II et sur l'art de Michel-Ange, tous deux animés des mêmes sentiments de violence et de lutte. Michel-Ange avait représenté le pape faisant d'une main le geste de bénir et il demandait à Jules II s'il mettrait un livre dans l'autre main. « Un livre, s'écria le pape, qu'ai-je à faire d'un livre? je ne suis pas un savant, il me faut une épée. » La seconde anecdote est plus significative encore. Le pape qui l'interrogeait sur le geste de la main levée, lui demandait si elle donnait la bénédiction; Michel-Ange répondit : « Elle menace les Bolonais ». Voilà bien Michel-Ange : même dans le portrait d'un pape, au lieu de bénir, il menace. Sa nature le prédestinait vraiment à évoquer le Christ du Jugement dernier.

Jules II ne pouvait se passer de Michel-Ange, il le ramène à Rome avec lui et là, laissant toujours de côté ce tombeau auquel il ne veut plus penser, il lui demande

une autre œuvre, il le charge de peindre la *Sixtine*. Les biographes nous racontent d'une façon singulière cette phase de la vie de Michel-Ange. La commande de la Sixtine n'aurait pas été un acte spontané de Jules II, agissant de son plein gré, ou sur le désir de Michel-Ange ; elle aurait été le résultat des intrigues des ennemis de ce maître, et notamment de Bramante qui ne pensait qu'à lui nuire, et qui, en le détournant de ces travaux de sculpture dans lesquels il excellait, pour le tourner vers des travaux de peinture, comptait le discréditer dans l'esprit du Pape et faire plus ouvertement éclater la gloire de ses rivaux et surtout celle de Raphaël.

J'ai peine à accepter en leur entier les termes de ce récit. J'y vois comme une coquetterie des biographes et du maître lui-même qui exagèrent son ignorance de la peinture et les difficultés de l'œuvre qu'on semble lui imposer et par laquelle néanmoins il a surpassé tous ses rivaux. Tout au moins je ne doute pas que si Jules II s'adresse à Michel-Ange pour peindre sa chapelle particulière, c'est parce qu'il le juge plus que tout autre capable de l'ordonner, belle, sublime, conforme à ses propres pensées ; c'est parce qu'il sait qu'il était non seulement un grand sculpteur, mais un grand peintre. Le carton de la *Guerre de Pise* avait fait de Michel-Ange l'égal de Léonard de Vinci.

Quoi qu'il en soit, que Michel-Ange ait accepté avec joie ou avec quelque regret une telle tâche, du jour où elle lui est confiée, il s'y livre avec le plus ardent enthousiasme, et l'on peut dire qu'il ne fit jamais dans sa vie aucune



Cliché Alinari.

JÉRÉMIE.
(Palais du Vatican, chapelle Sixtine.)

œuvre qui ait plus convenu à son tempérament et à son idéal artistique.

Il y avait une raison secrète pour que la peinture dût lui plaire, à lui dont la passion était de concevoir tant d'œuvres grandioses, à lui dont l'imagination inlassable semblait faite pour créer des mondes. Ne devait-il pas gémir de voir les procédés de la sculpture si lents à suivre la marche de sa pensée, et la vie même la plus longue eût-elle pu suffire à réaliser le projet formidable de la Tombe de Jules II? Ici au contraire il trouvait dans la peinture le vrai procédé qui lui convenait pour donner la vie à tous les rêves qui l'obsédaient, le seul qui fût assez rapide pour suivre le vol de son génie; et, dans le temps qu'il eût mis à sculpter quelques statues de marbre, ce sont des centaines de statues qu'il peignit, créant avec son pinceau le plus merveilleux ensemble de sculptures que jamais artiste ait enfanté.

La Sixtine tout entière, que l'on considère les Prophètes et les Sibylles, ou les figures décoratives qui les entourent ou les scènes de la Genèse, n'est en effet qu'un recueil de statues. Si Michel-Ange a accompli cette œuvre si facilement, s'il l'a faite avec une telle perfection, c'est parce qu'il ne sortait pas des habitudes de son esprit, qu'il n'entreprenait pas une œuvre anormale et nouvelle pour lui, c'est parce qu'il continuait à développer l'art qui avait eu jusqu'alors toutes ses préférences.

Et il semble qu'ici, en un jour, il ait dit tout ce qu'il avait d'essentiel à dire. Après cet effort colossal, malgré

lui ses forces demandèrent du repos. Son esprit, satisfait, devint moins actif, moins pressé de créer des œuvres nouvelles. Dans les quelques années où il travaille à la Sixtine il a vraiment condensé et vécu toute sa vie.

Lorsque Michel-Ange commença la Sixtine, en mai 1508 (1), la situation de l'Italie était bien différente de ce qu'elle était au temps de sa jeunesse. Les armées étrangères ont foulé le sol de la patrie et partout elles ont semé l'épouvante. On paraît se réveiller comme d'un rêve et la parole brûlante d'un Savonarole voit dans les malheurs qui fondent sur l'Italie la juste punition des fêtes, des voluptés, de l'irréligion du xve siècle. Michel-Ange, déjà ébranlé par les prédications de Savonarole, trouve à Rome, en Jules II, l'homme qui achèvera de le transformer. Leurs âmes de patriotes et de chrétiens rêveront de libérer l'Italie des envahisseurs et c'est aux livres saints qu'ils demanderont la force et des conseils. Ce n'est plus la *Giostra* ou les *Canti carnascialeschi* que Michel-Ange lira désormais, mais le Dante et la Bible ; ce n'est plus à un *Combat de Centaures* ou à un *Bacchus* ivre que s'attardera son âme indifférente, c'est avec la passion ardente des Prophètes qu'il écrira la grande épopée de la Genèse.

Inquiet dans son patriotisme, mais encore plein de confiance, il crée son œuvre dans l'enthousiasme, réalisant sur la voûte de la Sixtine le rêve de grandeur, les espé-

(1) Quatre ans ont suffi à Michel-Ange pour exécuter cette œuvre colossale. Le jour de la Toussaint 1512, le Pape disait la messe dans la chapelle terminée.



Cliché Alinari.

LA SIBYLLE LIBYQUE.

(Palais du Vatican, chapelle Sixtine.)

rances de victoire qui enflammaient alors tous les cœurs.

Brusquement, pour ainsi dire sans transition, Michel-Ange transforme son art. Aux recherches inexpressives de sa jeunesse, aux froides imitations des formes païennes, succède un art plein de passion, un art tout empreint de la pensée chrétienne. Ce fut comme un arrêt dans ce mouvement de la Renaissance que lui-même venait de créer, arrêt momentané du reste, car la Renaissance reprendra sa marche triomphante lorsque avec Léon X les traditions des Médicis feront de la Papauté le centre de l'humanisme.

Sans doute l'influence de l'antique est encore notable dans la Sixtine. Elle se manifeste dans toutes les figures accessoires, surtout dans ces *ignudi* qui peuplent les architectures; elle se manifeste d'une façon plus heureuse par la beauté des formes, par la pureté de style qu'elle met au service de Michel-Ange; mais, dans son essence même, par ses recherches expressives, par la force de la pensée, par son caractère chrétien, la Sixtine échappe à la Renaissance et, dans l'histoire de l'art, se relie à la grande tradition religieuse du moyen âge. Elle est une des œuvres les plus belles que le christianisme ait créées.

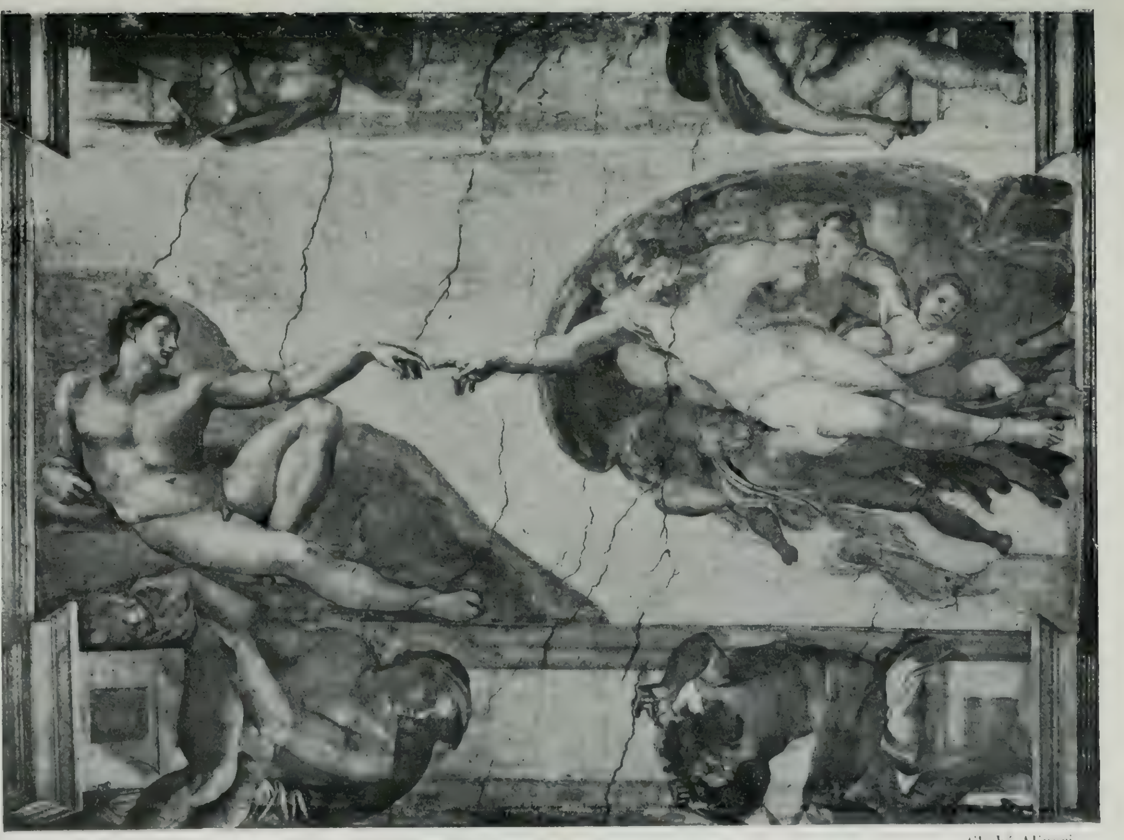
Quelles que soient les nudités qui la peuplent, il faut les oublier, car la Sixtine est avant tout la peinture des âmes. Ce que l'on entend ici est plus impressionnant que ce que l'on voit. C'est la parole des Sibylles et des Prophètes; plus encore, c'est l'esprit de Dieu. Au-dessus de tout ce monde si violemment agité par les troubles de l'âme, il y a un être

qui est le maître suprême, vers qui tout converge, l'esprit de Jéhovah. C'est pour l'écouter qu'Isaïe tourne la tête, laissant suspendu le geste qu'il ébauchait, ce sont ses paroles que Daniel écrit avec tant de fièvre, c'est vers lui qu'immobiles sont fixés les yeux de la Delphique, ce sont ses arrêts terribles que la Libyque met au-dessus des regards des mortels, et c'est pour les avoir entendus que Jérémie, épouvanté, se laisse terrasser par la douleur.

Et ce Jéhovah, vers lequel sont tendues toutes les pensées, c'est à lui que seront consacrés la plupart des grands motifs de la voûte. Dans la première scène il se dresse, la tête renversée, le cou gonflé, séparant la lumière des ténèbres; plus loin, il crée le soleil et la lune, et la vie terrestre. Puis il fait naître la vie dans les eaux, et il donne une âme à l'homme. Toujours agité, violent, agissant dans l'effort, Jéhovah ne s'arrête qu'un instant, lorsque, charmés, ses yeux contemplent l'Ève qu'il vient d'appeler à la lumière.

Essayons de dire comment Michel-Ange a ordonné l'œuvre si compliquée qu'il déroule à nos yeux sur cette immense voûte de la *Sixtine*. Pour composer cette œuvre, rien ne le gênait, car la chapelle, sans aucune architecture, était de la plus désolante pauvreté. Au xv[e] siècle, l'architecture est tombée si bas à Rome que les papes se contentent pour leur chapelle d'une salle nue, sans le moindre décor, plus misérable qu'une petite église de village.

Dans la voûte en berceau qui recouvrait la chapelle dans toute sa longueur, seules se dessinaient les échan-



Cliché Alinari.

LA CRÉATION DE L'HOMME.

(Palais du Vatican, chapelle Sixtine.)

crures faites des deux côtés par les fenêtres. Michel-Ange voit tout de suite le parti qu'il peut en tirer et il s'en sert pour encadrer les Sibylles et les Prophètes qui, par leurs dimensions colossales, par la place qu'il leur donne, par le soin avec lequel il les traite, sont vraiment les maîtres de l'œuvre entière, ceux auxquels tout semble subordonné.

Pour accompagner ces figures, il place à leurs côtés deux pilastres portant une corniche, et cette corniche se continuant régulièrement, faisant le tour de la chapelle, dessine au milieu de la voûte un grand espace rectangulaire. Il restait à diviser cet espace. Pour cela il lui suffit de lancer des arcs allant d'un pilier à l'autre, arcs qui fractionnent la voûte en neuf sections : cinq petites correspondent aux Sibylles et aux Prophètes, et quatre plus grandes aux ouvertures des fenêtres. Les grandes sections sont remplies par des motifs qui les occupent tout entières. Les plus petites semblaient trop allongées et Michel-Ange les raccourcit en disposant des médaillons à leurs extrémités ; et par ce moyen il évite la monotonie qu'eût produite la répétition de neuf divisions égales.

Les sujets représentés sont les suivants : Dieu sépare la lumière des ténèbres ; Création du soleil et de la lune ; Séparation de la terre et des eaux ; Création de l'homme ; Création de la femme ; Tentation ; Caïn et Abel ; le Déluge ; l'Ivresse de Noé.

Dans les tympans des fenêtres il met les ancêtres du Sauveur, et aux quatre angles de la voûte, là où les tympans se réunissant deux à deux lui donnent une plus

grande surface, il figure des motifs plus importants : le Supplice d'Aman, le Serpent d'airain, le Meurtre d'Holopherne et David tuant Goliath.

Dans ces diverses scènes c'est le sculpteur, c'est le maître connaissant toutes les lois de l'anatomie, épris de la beauté des formes du corps humain, qui se montre à nos yeux dans la plénitude de sa science. Tout est à admirer : dans *le Déluge*, la figure évanouie qu'un homme emporte dans ses bras ; dans le *Caïn et Abel* la figure tenant le bélier ; et ailleurs, l'Ève se retournant pour saisir la pomme, ou se levant à l'appel de Dieu. S'il fallait en choisir une entre toutes, nous citerions l'Adam s'éveillant à la vie, figure sublime que Michel-Ange conduit à une telle perfection parce qu'il pouvait s'inspirer des recherches déjà faites par ses prédécesseurs, et notamment par J. della Quercia au portail de San Petronio.

Signalons enfin les figures qui sont placées sur la corniche, au-dessus des piliers encadrant les Prophètes et les Sibylles. Ces jeunes gens nus, ces *ignudi*, traités, non pas comme des parties décoratives, comme des statues de marbre, mais véritables êtres de chair et d'os, sont, après les Prophètes, les figures de cette voûte qui s'imposent le plus tyranniquement à notre attention.

Conception singulière, caprice bizarre d'un homme qui ne connaît d'autre limite à son art que sa fantaisie et qui, après avoir tremblé dans son âme de chrétien à la pensée de tous les maux qu'il redoute, semble vouloir se reposer un instant dans ses souvenirs du paganisme ; qui, après avoir



Cliché Alinari.

LA CRÉATION DE LA FEMME.

(Palais du Vatican, chapelle Sixtine.)

exprime tant de pensées torturantes, veut se délasser dans la simple vision de la beauté des formes. Dans ces vingt figures d'*ignudi*, il a dit tout son idéal de la beauté, reprenant après les Grecs, le premier après plus de mille ans, le grand poème de la beauté physique, le chantant, non dans le calme serein de Phidias, mais dans le mouvement, dans l'ardeur de l'action, dans la joie de vivre des maîtres de la décadence grecque, cherchant comme eux à nous plaire par les attitudes compliquées, par tout ce que la science la plus consommée permet à l'art de réaliser.

Devant une œuvre aussi belle que la *Sixtine*, il semble que l'on devrait se contenter d'admirer sans faire aucune place à la critique. Il faut, cependant, en analysant la conception générale de l'œuvre, faire remarquer combien elle est confuse. Michel-Ange ne connaît pas la mesure et toutes ses grandes œuvres présentent le même défaut : la tombe de Jules II, qui devait être une montagne de statues, et la façade de San Lorenzo dont il rêvait de faire un miroir de toute l'Italie. Cette tournure d'esprit, en se développant d'années en années, aboutira au chaos du *Jugement dernier*.

A la Sixtine, il est impossible de ne pas blâmer l'idée qui lui a fait associer à ses architectures toutes les figures de ces *ignudi* qui, par la place qu'il leur donne, par leurs dimensions colossales, ne font que nuire à l'effet qu'il veut obtenir, nous empêchant de voir les scènes de la Bible qui sont le fond même de son œuvre. Quel effort ne nous faut-il pas faire, pour découvrir le petit motif de

la *Création d'Eve*, étouffé qu'il est par les quatre énormes figures qui l'encadrent ?

C'est ici la conséquence de cette idée qui hante Michel-Ange : la suppression de toutes formes autres que la figure humaine. Devant décorer de peintures l'immense voûte de la Sixtine, il ne comprend pas la nécessité d'avoir recours à des éléments décoratifs ou tout au moins à des repos, à des formes neutres. C'est la figure humaine qui doit servir à tout, même à remplir des fonctions architecturales.

On dit que Jules II, en voyant l'œuvre de Michel-Ange, fit quelques objections sur son effet décoratif, alléguant qu'elle eût gagné à avoir quelques dorures et que l'ensemble en était pauvre. Et Michel-Ange lui aurait répondu : « Ceux qui sont peints là étaient aussi de pauvres gens. »

Mais si Jules II lui avait répliqué : « Ces pauvres gens étaient des chrétiens, humbles, pudiques, n'ayant d'autre pensée que de travailler au salut des âmes, et qu'ont-ils à faire d'avoir autour d'eux ce monde de nudités qui leur font cortège comme à des divinités païennes, » je voudrais bien savoir ce que Michel-Ange aurait répondu ?

IV

LA TOMBE DE JULES II.

La *Sixtine*, commencée le 10 mai 1508, était terminée en octobre 1512. Jules II mourait le 21 février 1513



Cliché Alinari.

MOÏSE.

(Tombeau de Jules II à Rome.)



et cette mort allait permettre à Michel-Ange de reprendre ce tombeau dont Jules II n'avait plus voulu entendre parler, et qui avait dû être interrompu au moment où on le commençait.

Dès la mort de Jules II, Michel-Ange fit avec ses héritiers testamentaires un nouveau contrat et s'engagea à n'entreprendre aucun ouvrage important avant d'avoir terminé le tombeau. Hélas! il n'était pas au bout de ses tourments, et ce qu'il a appelé la « Tragédie du Tombeau », il commençait à peine à en connaître les douleurs. Toute sa vie, par la volonté souveraine des Papes, par la volonté de Jules II, plus tard par celle de Léon X, de Clément VII et de Paul III, il fut obligé de suspendre son œuvre. C'est seulement en 1545, plus de trente ans après l'avoir commencé, que le tombeau fut mis en place, et non pas certes tel qu'il l'avait projeté tout d'abord dans sa colossale folie, mais, on peut le dire, lamentable, fait de fragments épars, dans une architecture incohérente; et c'est à peine si dans cette tombe dont il avait rêvé de faire l'œuvre maîtresse de sa vie, on trouve quelques statues de sa main confondues avec les œuvres médiocres dont il fut obligé de confier l'exécution à ses élèves. Mais ce tombeau contient le *Moïse,* et cela suffit pour que l'église de Saint-Pierre-ès-Liens soit un des plus précieux sanctuaires de l'art, où l'on ne cessera d'accourir pour admirer la plus célèbre et la plus significative statue du maître.

C'est le moment de parler de cette œuvre, non seulement du tombeau tel qu'il fut exécuté, mais des statues

que Michel-Ange y avait destinées. Quoique terminé seulement en 1545, on peut dire que ce tombeau est une œuvre datant de la même époque que la *Sixtine*. Il a été conçu au même moment, dans le même rêve d'orgueilleuse puissance, et la plupart des statues ont été commencées dès cette époque, quand, après la mort de Jules II, Michel-Ange rédigea le nouveau contrat avec ses héritiers.

Voici les dates approximatives que l'on peut assigner à ces diverses statues. Du vivant de Jules II, il est probable que Michel-Ange ne fit que transporter les blocs de marbre de Carrare à Rome. Après sa mort, il sculpte l'*Esclave endormi* et l'*Esclave enchaîné* du Louvre et les quatre statues des jardins Boboli. Le *Moïse*, conçu sans doute à la même époque, n'a été terminé que plus tard. Le *Génie victorieux* peut se classer vers 1520, et les deux statues de *Lia* et de *Rachel* après 1540. L'architecture de la partie inférieure contient des fragments décoratifs qui doivent remonter à l'époque des premiers travaux faits après la mort de Jules II.

Nous connaissons le projet du tombeau primitif par un dessin que l'on a attribué longtemps à Michel-Ange, mais dont l'exécution froide et mesquine révèle la main d'Aristotile da San Gallo. Toutefois, à n'en pas douter, ce dessin reproduit le projet du maître ; et il a permis d'identifier les fragments qui subsistent encore et de marquer la place qu'ils devaient occuper.

Le tombeau consistait en une grande masse rectangulaire à deux étages. Dans la partie inférieure, sur chaque

face, des niches enfermant des statues, des Victoires, étaient séparées par des pilastres auxquels étaient fixées les statues des Arts libéraux. Ces dernières figures étaient représentées enchaînées comme des esclaves, pour dire que la mort de Jules II leur avait fait perdre toute protection et toute liberté. Au-dessus de cette grande masse, aux angles, étaient quatre statues assises représentant les Prophètes. Au centre deux anges soutenaient le sarcophage. Condivi dit que cet ensemble comprenait quarante grandes statues sans compter les bas-reliefs en bronze représentant les principaux événements de la vie de Jules II.

Le *Moïse* qui est devenu plus tard la partie centrale du tombeau, qui, à lui seul, semble être le tombeau tout entier, n'était qu'une des figures accessoires du projet primitif, une de ces figures de Prophètes destinées à décorer la partie supérieure.

Tout ce que Michel-Ange avait voulu exprimer dans la *Sixtine*, il l'a résumé dans cette figure; et si l'on trouve dans le *Daniel*, dans le *Jérémie* ou l'*Isaïe* plus de grandeur morale, plus de profondeur de pensée, il faut reconnaître, dans le *Moïse*, une forme d'art plus parfaite encore, des moyens d'expression plus puissants. Il y avait plus de noblesse à la *Sixtine*, il y a plus de force dans le *Moïse*. Cette force s'exprime, non seulement par l'attitude, par la vigueur des membres, mais par l'extraordinaire énergie empreinte sur tous les traits du visage, surtout par ces yeux aux regards de feu. Le costume étrange que Michel-Ange donne à son *Moïse* et qui rappelle, non plus les cos-

tumes grecs et romains, mais les vêtements des anciens barbares, moulant le corps comme une cuirasse, et enveloppant les jambes dans de lourdes étoffes grossièrement attachées, cette longue barbe inculte qui couvre toute la poitrine, cette mâchoire énorme, ces yeux enfoncés dans leurs orbites, ces bras nus montrant la puissance de leurs muscles, l'attitude élastique du corps disant la souplesse des membres, tout évoque à nos yeux l'idée d'un être appartenant à une humanité primitive, d'un conquérant à qui rien ne résiste et qui est capable de soumettre le monde entier à sa volonté de fer. Le *Moïse*, c'est un Tamerlan ou un Attila, un chef de bandes tel que Michel-Ange en rêvait pour arrêter le torrent des envahisseurs qui ravageait l'Italie ; statue bonne pour les palais des Huns ou des Mogols, mais non pour la tombe d'un Pape.

Elle peut être mise en parallèle avec les chefs-d'œuvre de l'antiquité, près de l'*Hercule Farnèse* et non loin du *Torse*, cet admirable fragment qui servit de guide à Michel-Ange pendant toute la dernière période de sa vie. Et au point de vue plastique, par la savante ordonnance des masses, la beauté des nus, l'énergie de la figure, alors même qu'elle ne serait plus louée par des dilettanti trop délicats, elle ne cessera de faire l'étonnement et l'admiration des artistes.

Dans le tombeau de l'église de Saint-Pierre-ès-Liens, en dehors du *Moïse*, deux seules statues sont de la main de Michel-Ange, les gracieuses figures de *Lia* et de *Rachel* ; mais nous possédons d'autres statues du maître qui, desti-

nées au tombeau primitif, ne trouvèrent pas place dans l'œuvre définitive : ce sont les statues des Arts libéraux qui devaient, sur les quatres faces du monument, décorer les pilastres. Quatre de ces statues, à peine ébauchées, sont dans une grotte des jardins Boboli ; deux autres, connues sous le nom des *Esclaves*, sont au Louvre. Ces statues, les premières qu'il ait faites pour le tombeau, rappellent les *ignudi* par leurs mouvements et la beauté de leurs formes.

L'une, l'*Esclave endormi*, est une statue unique dans l'œuvre de Michel-Ange, par la douceur de l'expression et la délicatesse de la pensée, supérieure par la science aux œuvres de sa jeunesse et n'ayant pas encore les excès de son âge mûr. Par l'extraordinaire puissance de certaines qualités, le *Moïse*, le *Jour*, le *Génie victorieux* seront des œuvres plus géniales, mais dans aucune d'elles nous ne retrouverons les qualités de mesure dont Michel-Ange fit preuve à ce moment de sa vie.

Dans la seconde statue du Louvre, dans l'*Esclave enchaîné*, apparaît déjà une autre tendance, le premier type de cette manière adoptée par Michel-Ange lorsque, poussé par sa science exceptionnelle de l'anatomie, il va se plaire à plier les corps dans les attitudes les plus tourmentées, pétrissant la chair humaine dans les moules nouveaux que sa cervelle en feu avait imaginés. Statue moins séduisante que l'*Esclave endormi,* mais qui s'impose néanmoins à l'esprit avec plus de force, car elle annonce un art nouveau, cet art qui, malgré ses défauts, va cons-

tituer la plus profonde originalité du maître. Les deux Esclaves du Louvre représentent, l'un un être abattu, cédant à la fatigue, et l'autre un être faisant effort pour lutter et se débarrasser de ses liens. Ce sont les deux idées qu'il reprendra avec plus d'énergie dans les figures du *Jour* et de la *Nuit* sur la tombe de Julien de Médicis.

Dans ces deux statues, on remarquera une forme qui contribue à leur donner un grand caractère, c'est le geste de la tête renversée en arrière, faisant saillir les veines du cou et montrant sa puissante attache aux muscles de la poitrine. C'est une des formes caractéristiques de cette époque de sa vie, que l'on retrouve dans le *Saint Mathieu*, et dans de nombreuses figures de la *Sixtine*, dans le *Déluge*, dans la *Création de l'homme*, dans la *Création de la femme* et dans les *Ignudi*.

Il faut signaler une autre forme beaucoup moins belle, car elle est sans signification, mais dont il se servit souvent parce que son aspect pittoresque lui plaisait, c'est le relèvement d'une jambe qu'il plie en la projetant en avant. On retrouvera cette forme dans les statues de la grotte Boboli, dans l'*Apollino*, dans le *Saint Mathieu*, et très fréquemment à la *Sixtine*, notamment dans la *Création de l'homme*, le *Suplice d'Aman*, le *Déluge* et les *Ignudi*.

Le *Génie victorieux*, une des figures qui devaient décorer les grandes niches du tombeau, d'un art plus avancé, moins pur peut-être mais plus savant, est un des plus beaux nus qu'ait sculptés Michel-Ange. Au point de vue de la science anatomique, au point de vue des difficultés



Clichés Neurdein.

ESCLAVES

(Musée du Louvre.)

vaincues, de la finesse et de la perfection du travail, seuls le *Moïse* et le *Jour* pourraient lui être comparés. D'un jet superbe, avec ses lignes allongées qui montent vers le ciel comme un chant de victoire, cette statue exprime bien l'idée de triomphe et d'apothéose, et la tête, qui dans les œuvres de Michel-Ange est presque toujours à louer, est la plus belle qu'il ait faite.

On remarquera avec quel art il place aux pieds du *Génie victorieux* une figure de vaincu, bloc à peine dégrossi qui forme une base puissante et masque habilement le vide produit par l'écartement des jambes. D'autre part, selon une formule qu'il répétera souvent, il plie une jambe, tandis que l'autre s'allonge violemment, cherchant à rendre ainsi plus saisissants l'élan du corps et l'allure altière de la tête. Le même motif se trouve dans la *Guerre de Pise*, dans de nombreuses figures du *Jugement dernier*, et à la voûte de la *Sixtine*, dans le Veau d'or, le David tuant Goliath, le Sacrifice de Noé.

Il faut dire enfin un mot de l'architecture du tombeau, ne fût-ce que pour expliquer pourquoi elle est si défectueuse et si indigne du génie de Michel-Ange. A première vue on distingue dans ce tombeau deux parties bien différentes, la partie inférieure très finement décorée et la partie supérieure dépourvue d'ornements. Cette partie inférieure, couverte d'arabesques traitées selon la pure manière des petits maîtres florentins du xv[e] siècle, est une utilisation des parties sculptées vers 1512. A ce moment Michel Ange n'a pas de style architectural personnel et il se con-

tente de transporter à Rome le style florentin, et sans doute pour ses travaux décoratifs il s'en remet à ses praticiens. Si nous ne savions pas qu'il en est l'auteur, nous pourrions les attribuer indifféremment à Andrea Sansovino, à Benedetto da Rovezzano ou à tout autre décorateur de Florence.

Voyons comment Michel-Ange utilisa ces vieux morceaux faits en 1512 dans son monument de 1545. Dans le projet primitif, de chaque côté des niches s'élevaient de grands pilastres décorés par les statues des Arts libéraux. Or, ces statues, il avait renoncé à s'en servir et il lui fallut trouver un subterfuge pour les remplacer. Le moyen qu'il emploie est bien mesquin: il leur substitue des consoles; de telle sorte que nous voyons là, étagés les uns au-dessus des autres, toute une série de supports, deux piédestaux, une console, un terme, et ce luxe de supports est d'autant plus étrange qu'ils ne portent rien.

Quant à la partie supérieure, quoiqu'elle soit fort peu intéressante et qu'elle se raccorde maladroitement avec la partie inférieure, il faut cependant y reconnaître la main de Michel-Ange, et une œuvre des dernières années de sa vie. Ces longs pilastres avec leurs corniches volumineuses et compliquées représentent bien le style puissant et parfois si incohérent de ce maître. Quant aux quatre statues qui décorent cette partie supérieure, Michel-Ange les fit exécuter par ses élèves. Les statues de la *Vierge*, d'un *Prophète* et d'une *Sibylle*, sont l'œuvre de son plus brillant élève, Raphaël da Montelupo. On en parle souvent

avec sévérité, elles sont cependant ce que l'on faisait de mieux dans l'école de Michel-Ange, dans cette école de la Renaissance dont on vante avec exagération les mérites lorsqu'on en parle d'une façon générale, mais dont on critique les œuvres, trop injustement parfois, lorsqu'on les étudie en particulier.

V

FAÇADE DE SAN LORENZO. SACRISTIE DE SAN LORENZO. LES TOMBEAUX DES MÉDICIS.

Si Michel-Ange ne put terminer le tombeau dès la mort de Jules II, la faute n'en fut pas à lui. Il devait obéir à des ordres auxquels on ne résiste pas. Léon X ne pouvait voir sans impatience un homme, tel que Michel-Ange, vivre près de lui sans être à son service. Après lui avoir laissé trois ans pour travailler à la tombe de son prédécesseur, il trouve sans doute que c'est assez, il l'appelle à lui et il lui commande (septembre 1516) pour l'église des Médicis, pour San Lorenzo de Florence, une façade : cette façade que Brunelleschi n'avait pas faite et que l'on attend encore.

Avec quelle joie Michel-Ange accueillit une telle proposition, nous pouvons le deviner au soin qu'il mit à écarter tous les collaborateurs qu'on voulait lui adjoindre et à l'ardeur avec laquelle il s'exila lui-même aux carrières de

Pietrasanta, restant là pour surveiller l'extraction des pierres, pour tracer des routes, s'occupant de tous les détails comme un chef de travaux désireux d'aller vite et d'aboutir.

Vraiment, lorsqu'on a comme Michel-Ange de telles passions dans l'âme, de tels rêves de grandeur, il semble que la peinture et la sculpture ne soient que des moyens d'expression trop faibles et qu'un seul art puisse convenir, l'architecture. Michel-Ange lui-même a bien caractérisé en un mot la tournure de son esprit, lorsque dans une de ses lettres il écrit : « Cette façade de San Lorenzo sera comme architecture et comme sculpture le miroir de l'Italie entière. » C'était un rêve plus colossal encore que la tombe de Jules II et que la Sixtine, et ceux qui virent ses projets ne purent s'empêcher de lui dire « qu'il n'aurait pas assez de sa vie tout entière pour les terminer ». Mais lui, rien ne peut l'arrêter; ivre de sa confiance en lui-même : « Je ferai, dit-il, la plus belle œuvre qui ait jamais été faite en Italie. »

Pour juger le projet de Michel-Ange, nous avons une série d'esquisses de sa main que permet de compléter le texte du contrat définitif signé en janvier 1518.

Michel-Ange, si souvent illogique, ne se préoccupant pas du but immédiat à atteindre, se laissant entraîner sans contrôle à tous les emportements de son imagination, ordonne sa façade sans songer un seul instant au monument auquel elle est destinée. Et devant la basilique légère de Brunelleschi, il dresse un monstre formidable qui l'étouffe, qui

cache derrière sa montagne de pierre la silhouette des nefs et des chapelles. C'est bien Michel-Ange, c'est bien lui seul qui pouvait concevoir cet énorme quadrilatère, à peine surmonté d'un exigu fronton, masse qu'il charge, à l'écraser, de colonnes, de pilastres, de niches, de statues et de bas-reliefs ; folie encore, nais folie sublime, qui nous révèle ce génie créateur et puissant, aussi grand dans l'architecture que dans la peinture et la sculpture, qui, s'il n'a pas réussi à exécuter son San Lorenzo, et s'il se trompait en disant qu'il en ferait la plus belle œuvre de l'Italie, était destiné plus tard à nous donner cette œuvre dans le Dôme de Saint-Pierre.

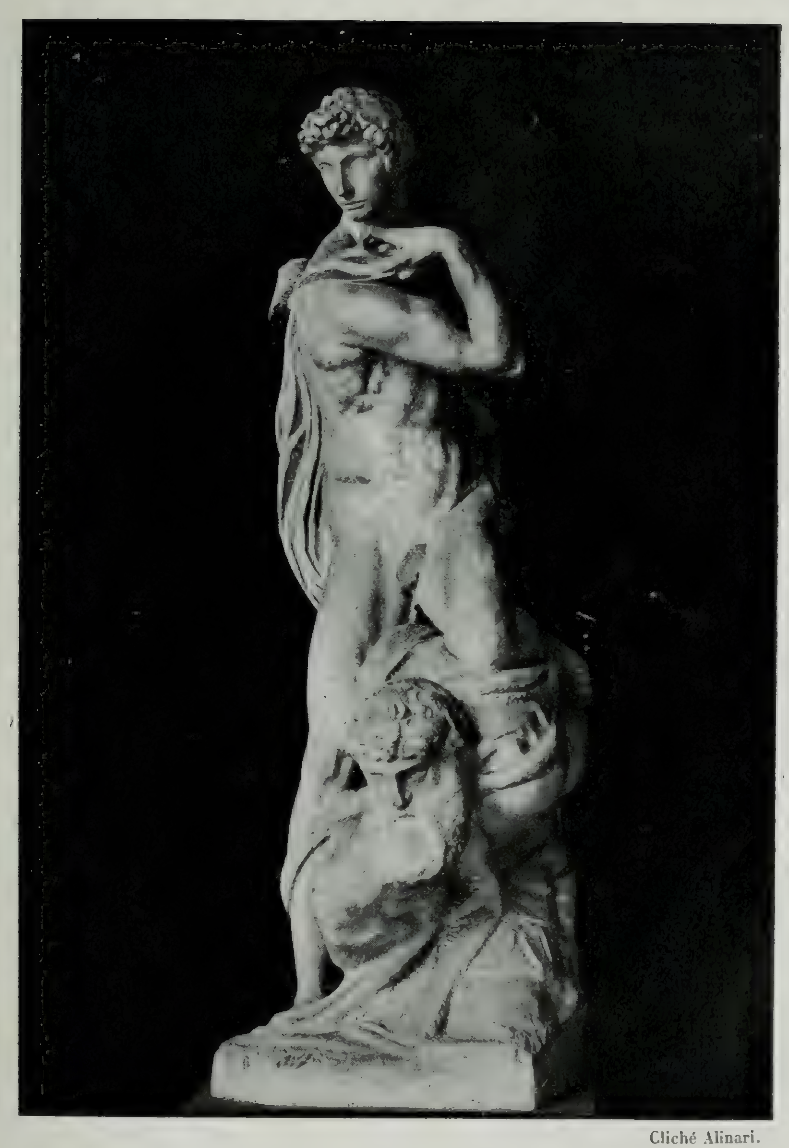
Pourquoi ne l'exécuta-t-il pas ? Les historiens nous en donnent diverses raisons, mais au fond il n'y en a qu'une seule, toujours la même : comme pour le tombeau de Jules II, Michel-Ange avait vu trop grand, et comme Jules II, Léon X effrayé par la dépense arrêta les travaux avant même qu'ils ne fussent commencés, laissant Michel-Ange désespéré de l'effort et du temps perdus.

A vrai dire, Léon X est mort sans avoir fait exécuter une seule œuvre par Michel-Ange. Les événements ont leur logique qu'il faut savoir comprendre. Si Michel-Ange n'a fait aucune statue, ni aucune peinture pour Léon X, c'est qu'au fond son art trop violent n'était pas fait pour lui plaire. Sébastiano del Piombo écrit un jour à Michel-Ange : « Léon X vous connaît et vous aime, mais vous faites peur à tout le monde, jusqu'aux Papes. » Léon X devait être épouvanté par la *Sixtine*; il préférait l'*Histoire de*

Psyché. Son maître favori, ce n'est pas Michel-Ange, c'est Raphaël.

Le seul travail de sculpture que Michel-Ange fit sous le pontificat de Léon X, en dehors de ses travaux pour la tombe de Jules II, ce fut le *Christ ressuscité* de la Minerve, commencé le 15 juin 1514 et livré en 1521. La statue est une des moins belles que le maître ait faites. Ce qu'il voit dans cette figure qu'il montre à nos yeux tenant la croix entre ses bras, c'est comme une belle étude d'anatomie, des gestes, des mouvements de tête, faisant saillir les muscles de la poitrine, une attitude de bellâtre, tendant et cambrant la jambe, comme s'il jouait avec la croix. Michel-Ange peut évoquer un Jéhovah créant le monde, il peut dans la vallée de Josaphat brandir les foudres du Juge maudissant les damnés, mais mettre sur le visage du Christ un idéal de tendresse, d'amour, de résignation et de dévoûment, tout ce qu'un Léonard sait dire, il n'y songe même pas. Il lui donne des muscles, et cela lui suffit.

Le moment toutefois n'était pas encore venu pour Michel-Ange de rester inactif; s'il ne fait pas œuvre de statuaire, il continue à faire œuvre d'architecte. Le 20 mars 1520, il est délié, par le pape Léon X, de son contrat pour la façade de San Lorenzo; et dès la fin de la même année, le cardinal Jules de Médicis, le futur pape Clément VII, le charge de la construction d'une Bibliothèque pour recevoir l'admirable collection de manuscrits recueillis par ses ancêtres, et d'une Sacristie où devaient être placés les Tombeaux de sa famille.



Cliché Alinari.

LE GÉNIE VICTORIEUX.

(Musée national à Florence.)

Ici les travaux étaient de petite importance et il put les exécuter. Mais peut-être n'était-ce pas une tâche à sa taille? Michel-Ange devait être à l'étroit dans le cercle restreint des sacristies et des bibliothèques. Il fallait à son vol d'aigle les vastes espaces, les immenses façades ou les coupoles, montagnes géantes escaladant les cieux.

On peut distinguer dans cette Sacristie deux parties, la partie purement constructive, qui, selon le type créé par Brunelleschi, oppose la pierre noire des organes architectoniques au blanc crépi des murs; et cette architecture, qui n'est pas sans valeur, est la suite de la chapelle Pazzi de Brunelleschi et de la sacristie de San Spirito de Giuliano da San Gallo. Michel-Ange ne fait que développer avec sagesse les éléments traditionnels de l'art florentin. Puis il veut décorer les parois nues des murailles et il imagine un revêtement de marbre, des alternances de niches et de pilastres qui sont d'un effet assez gracieux, mais qui constituent un hors-d'œuvre qu'il n'est pas parvenu à justifier. Et c'est ici que nous voyons apparaître les parties illogiques de son art personnel : grandes niches placées sans raison au-dessus de petites portes qu'elles écrasent, frontons enchevêtrés, portant à faux, dépassant les corniches et ne se rattachant à elles que par leurs extrémités, pilastres ne portant rien, énormes consoles ne soutenant que de petites corniches; en somme toujours un déploiement de forces injustifiées.

Dans l'architecture de Michel-Ange, comme dans toutes ses autres œuvres, on trouve les mêmes qualités et les

mêmes défauts. Avant tout la recherche de la puissance, cette recherche qui si souvent l'égare, et lui fait aimer les tours de force. En architecture, Michel-Ange, grand par la pensée, est le plus souvent répréhensible dans les détails ; il traite toutes les parties de son architecture comme les membres de ses figures qu'il renforce et allonge démesurément, sans raison, avec de grands gestes inutiles.

La sacristie était terminée en 1524 et Michel-Ange commençait immédiatement les Tombeaux des Médicis, mais ici encore le travail fut long et l'œuvre ne fut mise en place que dix ans plus tard. Que s'était-il donc passé, et pourquoi Michel-Ange mit-il tant de temps à sculpter les figures de ces tombes ? Elles vont nous le dire elles-mêmes ; leurs angoisses, leur révolte et leur désespoir vont nous révéler toutes les souffrances de Michel-Ange et tous les malheurs de l'Italie. Aux grands espoirs, aux rêves de résistance de Jules II, a succédé la défaite, le déshonneur, l'horrible sac de Rome sous les yeux mêmes de Clément VII. Si pendant ces dix ans Michel-Ange n'a pas fait œuvre d'artiste, il a fait œuvre de citoyen, prenant part lui-même comme soldat et comme ingénieur, à la défense de son pays. Il a vécu son œuvre avant de la sculpter.

Ces tombes ne sont qu'un cri de douleur arraché au cœur d'un patriote. Dans ces cercueils sur lesquels il verse tant de larmes, il semble que l'âme même de la patrie soit ensevelie. Les tombes des Médicis sont les tombes de la liberté de l'Italie.

Ah ! certes, c'était un noble rêve pour les Médicis de ras-



Cliché Alinari.

TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS.
(Chapelle des Médicis à Florence.)

sembler des statues antiques et des manuscrits rares, de grouper autour d'eux les artistes, les poètes et les philosophes, et de s'isoler dans un idéal d'art et de poésie. Ce fut pour eux un beau triomphe de transporter cet idéal florentin à la cour des Papes. C'était doter le monde d'incomparables chefs-d'œuvre, mais c'était perdre la patrie. Ils ont oublié que pour vivre il faut être capable de se défendre, qu'aux jours du danger il ne suffit pas d'appeler des Machiavel et que si un peuple peut se réjouir d'avoir des artistes, il faut avant tout qu'il ait des soldats.

Les tombes des Médicis sur lesquelles pleurent des femmes sont des tombes de vaincus, tandis qu'à Venise, les tombes des Doges escortés d'hommes d'armes sont des tombes de triomphateurs.

Les tombeaux de Michel-Ange étaient d'une forme tout à fait nouvelle. Michel-Ange renonçait à l'emploi des architectures et de ces arabesques qui décoraient toutes les tombes florentines et dont lui-même avait fait un si large usage dans ses projets pour la tombe de Jules II. Ici il ne veut plus aucune forme accessoire et seules des statues vont dire les pensées de son âme. On ne peut concevoir une idée plus simple et d'un effet plus grandiose. L'impression est si forte qu'on n'y saurait résister, et à Florence surtout elle semble plus poignante, car il n'y a pas de contraste plus saisissant que celui des tombes florentines du xve siècle toutes couvertes de fleurs, et des tombes des Médicis toutes baignées de larmes.

Avant Michel-Ange les artistes avaient toujours repré-

senté sur les tombes des motifs chrétiens; c'étaient les Anges, la Vierge, le Christ, les Apôtres, les Vertus. Mais lui, il renonce aux traditions chrétiennes, pour n'évoquer à nos yeux que l'humanité. Il a donné des noms aux statues des sarcophages : *l'Aurore*, *le Crépuscule*, *le Jour* et *la Nuit*. A vrai dire, ce ne sont que des mots; ces statues ne représentent rien, sinon des êtres humains. Si elles sont un symbole, elles sont le symbole de l'humanité souffrante. C'est parce qu'elles pleurent qu'elles sont vivantes; c'est de leur douleur qu'elles tirent toute leur beauté.

Michel-Ange, seul, pouvait trouver les paroles dignes d'être prononcées devant son œuvre, et dans un verset célèbre il nous a dit lui-même le sombre désespoir de son âme :

« Il m'est doux de dormir et plus encore d'être de pierre :
Tant que durent la honte et le déshonneur,
Ne plus voir, ne plus sentir, est mon seul désir.
Parle doucement, je t'en prie, ne m'éveille pas (1). »

Si les tombeaux des Médicis sont admirables par leur conception générale, il y aurait cependant bien des réserves à faire sur les moyens employés par Michel-Ange pour traduire sa pensée. Dans son art il y a tant de détails inexplicables, dont il se sert uniquement parce qu'ils plaisent à son œil d'artiste. Pourquoi dans les statues de ces

(1) Grato mi è il sonno, e piu l'esser di sasso :
mentre che il danno e la vergogna dura ;
non veder, non sentir, m'è gran ventura ;
pero non mi destar ; deh, parla basso.



Cliché Alinari.

LAURENT DE MÉDICIS.
(Détail de son tombeau.)

tombeaux, ce geste des jambes croisées, geste banal, sans signification, qui n'a d'autre but que de donner à la silhouette des figures une apparence anormale ? Quelle que soit la beauté de la *Nuit*, il faut cependant reconnaître qu'en raison des formes vulgaires des seins et du ventre, et de l'attitude impossible du bras droit cherchant à rejoindre la jambe gauche, cette statue est une œuvre qu'on ne saurait louer sans restrictions.

Au fond, si Michel-Ange commet de telles erreurs, s'il en commettra plus tard de bien plus considérables encore dans le *Jugement dernier*, c'est une conséquence de ses doctrines esthétiques. Il tient que la nature est mal faite et que le rôle de l'artiste est d'inventer des formes nouvelles, plus belles que les formes créées. Il se leurre lui-même et il croit avoir atteint l'idéal de la beauté lorsqu'il a trouvé des combinaisons de mouvements différentes de celles que la nature offre ordinairement à nos yeux. Ces formes étranges, considérées par ses disciples comme des œuvres vraiment surnaturelles, comme le produit exceptionnel de son rare génie, sont la partie la plus répréhensible de son art.

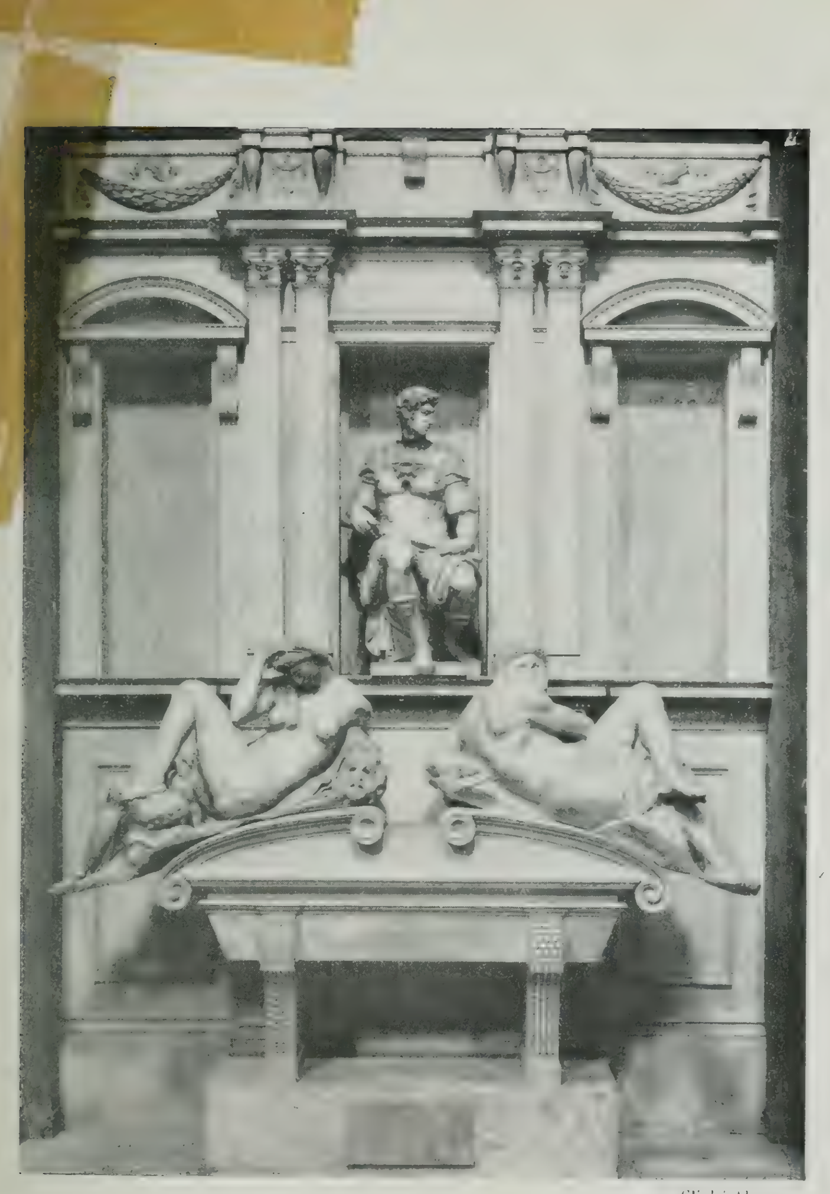
Sa plus belle statue, la figure du *Jour*, n'est pas exempte de ces défauts, et le geste de la jambe mollement relevée ne fait qu'atténuer l'effet puissant du torse et de la tête. Mais ici, malgré ce léger défaut, quelle formidable expression de grandeur et d'abattement. Dans l'œuvre de Michel-Ange il faut mettre hors de pair, à côté du *Moïse* et du *Génie victorieux*, cet Hercule tombé des cieux, dont la

figure farouche au sombre regard semble s'abriter derrière les muscles du corps comme derrière une forteresse de pierre. Et par la valeur artistique, par la beauté du dessin et du modelé, cette statue du *Jour* ne cessera de faire l'admiration et le désespoir des artistes (1).

Ces deux tombeaux ont été élevés en l'honneur de membres de la famille des Médicis qui n'ont joué aucun rôle notable dans l'histoire. L'un d'eux, Julien, duc de Nemours, était le fils de Laurent le Magnifique et le frère de Léon X. L'autre, Laurent, duc d'Urbin, était le petit-fils de Laurent le Magnifique et le père de Catherine de Médicis.

A côté de ces deux tombeaux, Michel-Ange en avait commencé un troisième, celui de Laurent le Magnifique, et c'est à ce tombeau qu'étaient destinées les trois statues que nous voyons placées actuellement sur une des parois de la sacristie, les deux statues de *Saint Cosme* et de *Saint Damien* faites par les élèves de Michel-Ange sur ses dessins, et la statue de la *Vierge* faite par Michel-Ange lui-même. C'est une de ses œuvres qui produisent la plus saisissante impression ; jamais il n'a créé un visage d'une plus grande noblesse et par la simple inclinaison de la tête, par la profondeur du regard, dit avec plus de mesure et de force les angoisses de la *Mater dolorosa.* Mais ici

(1) L'*Adonis mourant*, œuvre médiocre, faite probablement par un élève de Michel-Ange, est le type idéal des monstruosités auxquelles peut conduire la volonté de donner à la figure humaine des attitudes anormales. On a supposé que cette statue pouvait remonter aux dernières années du xve siècle, mais il me paraît impossible de la considérer comme antérieure aux tombes des Médicis.



Cliché Alinari.

TOMBEAU DE JULIEN DE MÉDICIS.
(Chapelle des Médicis, Florence.)

encore que de bizarreries alliées à tant de beautés sublimes! Quelle étrange manière d'asseoir le petit enfant Jésus sur les genoux de sa mère! Quelle déraison de lui faire tourner le dos à celle dont il doit prendre le sein, de telle sorte qu'il est obligé de se renverser, de tordre le corps, dans une attitude faite pour effrayer toutes les mères.

Michel-Ange, en voyant les statues antiques dont un grand nombre avaient les bras cassés, avait remarqué le singulier caractère de puissance que prenait le torse humain ramené ainsi à la forme d'un bloc. Et il avait cherché à imiter de tels effets, soit en collant un bras au corps, soit en le rejetant en arrière et en le faisant disparaître. Dans les dernières œuvres de sa vie, on trouvera de nombreux exemples de cette manière dont la *Madone des Médicis* est le plus caractéristique.

Dans un autre type, dans une recherche tout opposée, pour faire valoir la beauté des formes du bras, il aimera le relever et le rapprocher près de la tête. Ce geste du bras en action donne une grande vie à ses statues. C'est le beau geste du *David*, du *Génie victorieux* et des deux figures de l'*Aurore* et de la *Nuit*.

Les tombeaux, comme la sacristie, restèrent inachevés. C'était toujours la même fatalité qui s'acharnait sur Michel-Ange, parce que ce qu'il concevait était trop grandiose et que surtout à la cour des Papes, à cette cour qui change si souvent de maître, il faut se hâter si l'on veut terminer ce que l'on a commencé (1).

(1) De 1492 à 1564, Michel-Ange a vu onze Papes se succéder sur le trône

C'est sans doute à ces incertitudes, à ces ordres sans cesse donnés et retirés, qu'il faut attribuer en partie ce qu'il y a d'incohérent dans l'ordonnance des œuvres de Michel-Ange. Par exemple, il est difficile de supposer que lorsqu'il fit cette sacristie, il eût déjà arrêté dans sa pensée les tombeaux tels que nous les voyons aujourd'hui. Les deux niches, vides, dans lesquelles on ne peut concevoir que des figures puissent trouver place, sont des décorations vaines et nuisibles. La grande corniche placée plus bas, avec ses lignes saillantes, ses raies d'ombre et de lumière, est un fond trop heurté pour faire valoir les figures des tombeaux. Autour des statues de Laurent et de Julien, à quoi servent ces pilastres accouplés qui ne portent rien? Enfin, les sarcophages, si mesquins, sont bien mal faits pour recevoir les statues qui y semblent comme entreposées : ce ne sont pas des sarcophages et ce sont à peine des supports.

Malgré ces imperfections, les Tombes des Médicis ont, à juste titre, conquis l'admiration universelle, en raison de cette violence qui exprime si puissamment la douleur et le désespoir. C'était un art dont l'exagération faisait paraître mièvres les formes antérieures et qui effaçait toutes les nuances ; c'était un cri qui faisait taire toutes les paroles discrètes et qui ouvrait toutes grandes les portes de l'art aux drames de la passion. Les successeurs immédiats de Michel-Ange, trop hantés par l'influence de la Renais-

de saint Pierre : Alexandre VI, Pie III, Jules II, Léon X, Adrien VI, Clément VII, Paul III, Jules III, Marcel II, Paul IV, Pie IV.



Cliché Alinari.

LA NUIT.

(Statue du tombeau de Julien de Médicis.)

sance, s'attachèrent surtout dans l'art de leur maître à conserver ce qui avait trait à la forme, ne retenant rien des ardeurs de sa pensée. Mais la passion de Michel-Ange ne tarda pas à réapparaître dans l'art et à s'emparer du monde. Au XVIIe siècle, c'est le grand cri de Michel-Ange qui retentit dans toute l'Europe, en Italie avec le Guerchin et le Caravage, en Espagne avec Ribera et Zurbaran, et surtout avec Rubens dans les Pays-Bas.

VI

LE JUGEMENT DERNIER.

La mort de Clément VII, survenue en 1533, mit fin à l'œuvre des tombeaux. Mais déjà Paul III, un nouveau Jules II, s'attachait Michel-Ange et, en lui commandant le *Jugement dernier*, lui faisait achever la décoration de la chapelle Sixtine.

Le *Jugement dernier*, commencé en 1536, était terminé en 1541.

De cette œuvre ce qu'il faut dire tout d'abord, c'est qu'elle est chrétienne, et bien conforme aux traditions du moyen âge. On croirait y voir revivre la pensée de ces artistes qui, au XIIe siècle, sur les façades des cathédrales françaises, déroulaient ce drame terrible, cette effroyable menace jetée à tout un peuple, pour refréner par la vue des plus épouvantables supplices l'irrésistible force de ses

passions, de ses vices, de sa cruauté. Pour comprendre l'œuvre de Michel-Ange, ce n'est pas en touriste, un Bædeker à la main, qu'il faudrait la voir, c'est dans la solitude, aux accords lugubres du *Miserere*. Josaphat : c'est la vallée des larmes ; le jour du jugement, c'est le jour des désespoirs et des grincements de dents ; et Michel-Ange, en dressant la main du Christ comme la main d'un juge sans pitié. en étalant à nos yeux avec un raffinement si cruel les supplices des damnés, faisait un poème semblable à ce *Dies iræ*, dont les strophes sont le vrai commentaire de son œuvre.

Toutefois, le christianisme n'est pas une religion de désespérés, et à trop vouloir insister sur le châtiment, on risque d'oublier qu'il est surtout une promesse de bonheur. Ce n'est pas avec les menaces de l'enfer, c'est avec l'espérance du ciel que le christianisme a conquis le monde. A l'origine et pendant de longs siècles, il ne parle que des félicités célestes. C'est au moyen âge seulement, lorsque l'Église toute puissante cherche, non plus à convertir des âmes, mais à les maintenir dans la loi morale, qu'elle est obligée de menacer et de punir ; seulement alors, elle met sur la façade de ses cathédrales l'épouvante de l'enfer.

Mais ce ne fut qu'un moment. Dès le XIV[e] siècle des idées consolantes se substituent à cet effroi ; la Vierge souriant à l'Enfant Jésus et à tout son peuple se place à côté du Juge terrible, et les anges chantent leurs cantiques là où hurlait la hideuse bande des démons. Plus que toute autre, Florence, au XV[e] siècle, a dit cet hymne d'allé-

gresse par la voix de tous ses artistes, non seulement des plus mondains tels que Filippo Lippi ou Botticelli, mais des plus chrétiens, des plus saints, tels que fra Angelico. Dans le *Jugement dernier* de fra Angelico, il y a bien l'enfer, sans doute, mais c'est à peine si notre œil le voit, séduit qu'il est par la douce vision du Paradis, par la joie des élus que les anges accueillent et entraînent, chantant et dansant sur les prairies couvertes de fleurs.

Il a fallu les effroyables malheurs de l'Italie, les sanglantes défaites du XVIe siècle pour faire évanouir ce rêve de bonheur et ressusciter un instant les terreurs du moyen âge. Pour avoir créé une telle œuvre, combien la vie avait dû être dure pour Michel-Ange ! combien il avait dû souffrir ! Le mot que Dante place à la porte de l'enfer : « Laissez toute espérance », il semble que Michel-Ange l'inscrive à la porte même de la vie. Il a lu la *Divine Comédie*, mais il a oublié le paradis pour ne se souvenir que de l'enfer. Dans son œuvre, il n'y a pas une joie : ni prairies, ni fleurs, ni soleil, ni sourire, surtout il n'y a pas de Béatrix.

Et ainsi faite, l'œuvre était bien celle que voulait la Papauté, qui, après avoir subi les hontes et les maux de l'invasion, voyait un désastre plus affreux encore, une moitié de la chrétienté en révolte, livrée à l'hérésie.

Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, c'est la réponse que les Papes jettent à Luther. La figure qu'ils veulent évoquer, ce n'est plus le Christ des premiers âges, le Bon Pasteur portant une brebis sur ses épaules, c'est le grand inquisiteur envoyant les hérétiques au bûcher.

Si le *Jugement dernier* est chrétien par sa conception, par l'idée qu'il exprime, il faut reconnaître que par les moyens d'exécution, il est une œuvre païenne. C'est vraiment ici comme un résumé de toutes les tendances du maître, de ce dualisme, fruit de sa première éducation florentine et des influences du monde romain au milieu duquel il vécut.

C'est avec les formes que son éducation païenne lui a apprises et qu'il ne peut oublier, qu'il veut exprimer les pensées chrétiennes. Il transporte à la cour pontificale l'esthétique de la cour de Laurent de Médicis, tentant dans un effort qui n'a jamais été renouvelé, la plus étrange, la plus déconcertante des associations. Il reprend l'idéal de sa jeunesse, l'idéal du *Combat des Centaures*, accumulant ici les figures, non plus par dix ou par vingt, mais par centaines, faisant ruisseler sur l'immense muraille de la Sixtine toute une cascade de nudités. Déjà dans les peintures de la voûte, nous l'avons vu passionné pour l'étude du nu, mais par rapport à cette nouvelle œuvre, quelle sobriété ; et aussi quelle différence dans la manière de voir! Les nudités de la Sixtine, il les avait étudiées avec ses yeux ; les nudités du *Jugement*, il les voit avec son scalpel. Il semble que l'artiste cède la place au savant. Ce n'est plus un tableau, c'est une planche d'anatomie. « Ma science fera des ignorants », disait-il. Elle commença par le perdre lui-même. Jamais il ne fut plus savant, et jamais il ne fit une œuvre plus condamnable.

Les contemporains et les biographes de Michel-Ange ne

semblent pas avoir compris, comme nous le faisons de nos jours, l'importance de la pensée dans les œuvres de ce maître, ils en retiennent surtout la forme, cherchant là les véritables raisons pour faire de lui le plus grand des artistes modernes. Parlant du *Jugement dernier*, Condivi écrit : « On y trouve représenté tout ce que la nature peut faire d'un corps humain. » Et Vasari de même : « Dans cette œuvre, on voit que l'intention de cet homme extraordinaire n'était autre que de peindre le corps humain dans ses proportions les plus parfaites et dans les plus diverses attitudes. Dans cet art, il a été supérieur à tous les artistes ; il a créé la grande manière de traiter les nus, faisant montre de tout ce qu'on peut savoir des difficultés du dessin ; il a créé le vrai style de l'art qui consiste à savoir peindre le corps humain. »

Si encore, dans ce flot de nudités, il avait été poussé par le désir de reproduire de belles formes, mais il ne cherche qu'à montrer son savoir, accumulant les difficultés pour pouvoir les résoudre. Vraiment Vasari avait raison de le dire : jamais homme ne fut plus savant et ne sut mieux représenter le corps humain dans toutes les attitudes possibles. Mais est-ce là le but de l'art ? et le *Jugement dernier* est-il bien le motif qu'il faut choisir pour faire parade d'une telle science ? Comment pourrions-nous être sympathique à cette œuvre, lorsque nous voyons de quelle manière inconvenante il représente les Saints, le Christ, la Vierge Marie et les Anges ? Dans le motif des *Anges*, tenant les instruments de la passion, motif que les anciens maîtres

des XIVe et XVe siècles avaient traité avec tant de noblesse, il ne voit que prétexte à des mouvements convulsés. Enroulés, en un groupe monstrueux, autour de la croix ou de la colonne de la flagellation, gonflant les muscles, cambrant les corps, les anges du *Jugement dernier* semblent, nouveaux Sisyphes, rouler un rocher qui les écrase. Dans les mains de Michel-Ange les anges mêmes sont des démons.

Inconscient de ce qu'il faisait, il ne s'est pas contenté de représenter des nudités, il a multiplié les indécences, de telle sorte que son œuvre provoqua de toutes parts, et chez l'Arétin lui-même, des cris d'indignation. « Toi, chrétien, lui dit-il, estimant l'art plus que la foi, tu as fait une œuvre que les prostituées elles-mêmes ne sauraient regarder. » Ces protestations avaient leur écho dans l'entourage du Pape. Un jour, nous dit Vasari, alors que son œuvre était à peu près terminée, Michel-Ange reçut la visite du Pape, accompagné de son maître de cérémonies, messire Biaggio da Cesena. Et sur la demande du Pape, désireux de savoir ce qu'il en pensait, messire Biaggio répondit que c'était une œuvre fort indécente, et qu'une telle représentation d'un si grand nombre de corps nus, étalant impudemment ce qu'ils devraient cacher, ne pouvait convenir à une chapelle papale, mais seulement à des tavernes et à des salles de bain. Michel-Ange, irrité de ce propos, poussa l'audace, pour se venger, jusqu'à donner les traits de messire Biaggio à un des damnés de son enfer. Et les biographes ajoutent que Paul III, à qui son maître des cérémonies se plaignait d'un tel ou-



Cliché Alinari.

LE JOUR.

(Statue du tombeau de Julien de Médicis.)

trage, lui aurait plaisamment répondu : « Si le peintre t'avait mis en purgatoire, j'aurais pu t'assister de mes prières, mais puisqu'il t'a mis en enfer, je ne puis rien faire pour toi. » Et les historiens s'amusent d'une telle anecdote sans voir ce qu'elle a d'odieux. Si je la raconte, c'est pour dire quel était à la cour des papes le despotisme de ce Michel-Ange, qui pouvait tout se permettre grâce au prestige de son génie.

Le scandale, toutefois, était trop fort et, sous la pression de l'opinion publique, il fallut couvrir les nudités. Un instant, il fut question de détruire l'œuvre tout entière. Elle fut conservée, moins pour l'édification des chrétiens que pour la grande joie des artistes qui, pendant tout un siècle, vinrent admirer cette grande œuvre qui, selon Vasari, était seule digne d'être étudiée par les peintres désireux d'atteindre à la perfection de leur art.

VII

DERNIÈRES ŒUVRES. LA « DESCENTE DE CROIX ». LA « PIETA ». LES POÉSIES.

Plus tard, et ce furent ses dernières œuvres de peinture, il fit pour la chapelle Pauline la *Chute de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*. Mais que pouvait-il faire avec de tels sujets ? A Michel-Ange, il faut des motifs tels que la *Genèse* ou le *Jugement dernier*. Ici plus que



jamais ce ne sont que contorsions, gestes violents, études d'anatomie; tout ce qu'il y avait de moins pur dans sa manière, tout le bagage qui fera la fortune ou plutôt la misère de ses imitateurs. Michel-Ange semble s'être rendu compte lui-même de l'infériorité de ces deux œuvres, car après les avoir faites il écrivait à Vasari : « La peinture, et surtout la fresque, ne convient pas aux vieillards. »

Il savait, cependant, encore sculpter et les deux dernières œuvres qu'il fit sont au nombre de ses plus belles, la *Descente de croix* de la cathédrale de Florence et la *Pietà du palais Rondanini* à Rome.

La *Descente de croix* de Florence a des caractères si particuliers, elle est si différente des œuvres qui la précèdent qu'elle peut être considérée comme appartenant à une manière nouvelle. Ici, Michel-Ange, après avoir cherché l'expression de sa pensée dans l'agitation des Tombes des Médicis et du *Jugement dernier*, a prouvé lui-même que, pour exprimer des idées très émouvantes, il n'était pas nécessaire d'avoir recours à des formes outrées et que, tout au contraire, la mesure et la sobriété étaient des moyens plus sûrs pour dire nos douleurs comme nos joies, et que l'art était d'autant plus grand qu'il était plus naturel.

En jugeant cette *Descente de croix* il ne faut pas diminuer sa beauté en disant qu'elle n'est pas terminée. Elle l'est beaucoup plus qu'il ne le semble au premier abord. La figure principale, celle du Christ, peut être considérée comme achevée : à peine manque-t-il quelques coups de ciseaux pour détailler la barbe et la chevelure; mais dans

le corps tout entier, il n'y a pas une incertitude ; il y a autant de science que dans le *Génie victorieux* et plus de beauté encore, parce que le mouvement est plus simple et la musculature moins à fleur de peau, parce que tout est plus près de la nature même. Complètement terminée est encore l'exquise figure de Marie-Madeleine qui, par la simplicité de son attitude, rappelle la *Lia* du tombeau de Jules II, et qui est plus belle encore, parce que la draperie est plus sobre, parce que le corps se devine plus librement et donne plus nettement la sensation d'une jeune fille dans le naturel de son vêtement. Quant à la figure de Nicodème qui couronne le groupe, figure largement massée, on ne désirerait pas la voir différente, tellement elle fait bien dans sa force robuste, dans ce grand parti de lumière et d'ombre qui la maintient au second plan. Vraiment il est à supposer que Michel-Ange n'avait pas l'intention de la traiter davantage. Seule la Vierge eût encore été travaillée par lui, et c'est l'unique partie qu'il faille regretter de voir inachevée. Mais en laissant tomber son ciseau, Michel-Ange avait déjà dit tout ce qu'il voulait mettre dans cette figure de tendresse, d'amour maternel et de douleur.

Jamais artiste n'a créé une œuvre plus profondément humaine, plus nôtre, disant plus le fond éternellement douloureux de la vie. La hauteur de la pensée s'est incarnée ici dans une forme sans défaut. On chercherait en vain une attitude, un geste entachés de maniérisme. Combien belle cette figure du Christ si admirablement encadrée par les trois figures qui la soutiennent; combien noble dans sa

détresse ce corps qui tombe, ne pouvant se tenir sur ses jambes brisées ; combien touchantes les moindres nuances du drame, ce geste du bras du Christ qui entoure la tête de Marie et le geste plus intime de sa tête reposant sur celle de sa mère.

Pour ceux qui se demandent ce que l'art de la sculpture peut tenter dans la voie de l'expression dramatique, la réponse est là. Si Donatello dans sa *Madeleine* n'a pas donné une solution pleinement convaincante, Michel-Ange l'a fournie ici de manière à satisfaire les plus exigeants et les plus délicats.

Pour comprendre l'évolution de l'art de Michel-Ange, pour savoir combien les œuvres de son âge mûr toutes chargées de pensées sont supérieures aux œuvres inexpressives de sa jeunesse, il suffit de comparer la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, faite en 1497, avec cette *Descente de croix*, faite dans les dernières années de sa vie.



La *Pietà* du palais Rondanini, à Rome, tout en étant beaucoup plus inachevée, est non moins impressionnante. Le groupe composé de deux personnages, où les formes sont à peine ébauchées, est une des œuvres les plus parlantes du maître. Toute sa pensée, toute son émotion transparaît derrière ces deux fantômes. Quelques lignes, quelques coups de ciseau ont suffi pour dire la faiblesse du corps du Christ et la tendresse douloureuse de la Vierge. Quelle trouvaille d'artiste que ce groupement étroit des deux corps, si serrés qu'ils semblent n'en faire qu'un ; comme la mère presse étroitement contre elle ce fils dont

elle ne peut se séparer, comme le geste de la main et de la tête exprime bien son ardent amour ! Et avec quel art, par quelques traits sommaires, il fait parler ses yeux perdus dans l'infini, ces pauvres yeux qui ont vu mourir son fils et qui désormais ne verront plus rien des choses de la terre ! On pourrait croire qu'Albert Besnard se souvenait de ce regard lorsque, étudiant l'œuvre d'un de nos maîtres modernes qui semble avoir ramassé le ciseau de Michel-Ange, il décrit « ces orbites au fond desquels nagent des yeux presque inutiles, humbles serviteurs qu'ils sont du cerveau qui seul voit tout (1) ».

Michel-Ange a laissé plusieurs statues inachevées et l'on en a cherché la raison dans le grand nombre de travaux dont sa vie fut surchargée. Toutefois, depuis quelques années, en regardant ces œuvres inachevées avec plus d'attention et en voyant combien elles étaient belles, on s'est demandé si Michel-Ange ne les avait pas laissées telles à dessein ; on a curieusement étudié cette singulière forme de son art et, de parti pris, on s'est mis à l'imiter et à créer une nouvelle école de sculpture, la sculpture de l'inachevé.

Essayons brièvement de dire sur ce point ce que les œuvres de Michel-Ange nous enseignent.

Il est d'abord une manière de laisser une statue inachevée, qui consiste à terminer toutes les parties principales, en laissant dans l'indécision les parties secon-

(1) Préface du catalogue de l'Exposition Rodin, 1900.

daires; et ce système est d'une admirable logique, correspondant à cette méthode de subordination qui est une loi de l'art et à laquelle les peintres doivent leurs plus grands effets. De ce système, Michel-Ange nous a donné un véritable modèle dans le *Génie victorieux*, où nous voyons une figure de vaincu sculptée par larges masses, de façon à constituer comme un piédestal dont la rudesse fait valoir toutes les finesses de modelé de la figure principale. Il est un second système dans lequel on se contente de détacher une partie de la statue de sa masse de pierre, la traitant comme un bas-relief et se servant ici encore de cette gangue de pierre pour faire ressortir le modelé des figures. C'est le système adopté dans les *Tombeaux des Médicis*.

Mais il est chez Michel-Ange une forme d'art bien autrement curieuse, plus contestable à première vue, mais susceptible de produire des effets d'une incomparable poésie, et c'est là vraiment ce qui, dans ses statues inachevées, a séduit les artistes modernes. Michel-Ange, à l'opposé de la méthode précédente, termine avec soin les parties secondaires et laisse ébauchées les parties principales, la figure, les traits de la bouche et des yeux qui sont chargés de dire toute la pensée de l'artiste. C'est ce qu'il fait dans le *Jour*, dans la *Descente de croix* de Florence, et surtout dans cette *Pietà du palais Rondanini* qui est sur ce point la plus significative de ses œuvres.

L'idée qui le fait agir est que trop de précision peut nuire à l'expression de la pensée; elle l'emprisonne et la



Cliché Alinari.

MADONE DES MÉDICIS.

(Chapelle des Médicis, Florence).

limite étroitement. Des formes indécises, semblables à des thèmes musicaux, éveillent notre esprit, l'excitent, lui ouvrent le champ infini des rêves. La forme trop rigide, trop matérialisée, se volatilise pour laisser la pensée, libre de toute entrave, s'envoler vers les cieux.

Michel-Ange, peut-être, n'a pas précisé de tels raisonnements, mais néanmoins il les a entrevus. Son intention était sans doute de pousser plus avant le modelé de la *Descente de croix* et de la *Pietà Rondanini*, mais si dans ces deux œuvres il a mis tant de soin à sculpter toutes les parties accessoires, ne se hâtant pas de terminer ces lèvres et ces yeux, c'est qu'il n'était pas choqué de cet inachèvement, et c'est que, étant ainsi à peine ébauchées, ces figures lui plaisaient. Par quelques traits de ciseau hardis, tout chargés de passion, il était parvenu à dire toute sa pensée et il n'était plus aussi pressé de reprendre un travail qui ne pouvait rien ajouter d'essentiel à son œuvre.

Quand il fait ces statues si pleines d'une intense poésie, c'est précisément le moment où son âme, sans cesse en quête de formes d'art nouvelles, cherche dans les vers de nouveaux moyens d'expression.

Dès sa jeunesse Michel-Ange avait été attiré par la poésie, mais les œuvres que nous possédons de lui datent toutes de son âge mûr, du moment où il connut et aima Vittoria Colonna. Elles sont un admirable commentaire de ses travaux, surtout de ceux de la fin de sa vie.

Dans ses vers il a dit son idéalisme, sa tentative de

réaliser une beauté supérieure aux formes créées. « Parce que la beauté de ce monde est fragile et trompeuse, je m'efforce, dit-il, d'atteindre à la beauté universelle ».

> Ma perche e troppo debole e fallace
> Trascende in ver' la forma universale.

Mais surtout il dira sa tristesse et, au fond, c'est là peut-être la grande originalité de sa poésie. Le premier depuis le Dante, rompant sur ce point avec la tradition de Pétrarque, avec celle de Politien et de tous les quattrocentistes, il réintroduit la douleur dans l'art. Il chante l'amour, non pour en dire les joies, mais pour en dire toutes les tortures, et s'il parle de bonheur, ce n'est que du bonheur que le ciel promet :

> La gioa che nel cielo eterna ride.

Ici-bas tout n'est plus pour lui que tristesse, tristesse de vieillir et tristesse d'être couvert de péchés :

> Carico d'anni e di peccati pieno.

Quelle joie aurait-il dans ce monde corrompu?

> O mondo falso ! allor conosco bene
> L'errore e l'danno dell' umana gente.

Mais surtout il faut fuir l'amour : « Amour, c'est par toi que je souffre. »

> Di te mi dolga, amor.

Et cette prière qu'il lui adresse, sortie du plus profond de ses entrailles, est bien vraiment un élan digne de son



Cliché Alinari.

LE JUGEMENT DERNIER.

(Palais du Vatican, chapelle Sixtine.)

grand génie : « Amour, si tu es Dieu, délivre-moi de tes chaînes »

> Amor, se tu se' Dio,
> Scioglimi, deh! dell'alma i lacci tuoi.

Par cette soif d'idéal et par cette mélancolie, par cette grandeur et par ce désespoir qui furent le fond même de toutes ses œuvres, il semble être le premier des modernes. Les mêmes causes politiques et sociales qui, au XVIe siècle, ont créé l'art de Michel-Ange ont fait naître au début du XIXe siècle l'art de Gœthe, de Leopardi et de Chateaubriand.

VIII

SAINT-PIERRE.

Si les dernières années de la vie de Michel-Ange, les vingt années qui s'écoulent depuis le *Jugement dernier*, n'ont vu naître que quelques œuvres de sculpture et de peinture et quelques poésies, elles n'ont cependant pas été des années oisives. Si Michel-Ange renonce à la peinture et à la sculpture, c'est pour se consacrer tout entier à cet art de l'architecture qui avait été le désir de toute sa vie. Pendant vingt ans, il est l'architecte favori des Papes. Il règle l'agrandissement de la place du Capitole, avec les deux palais qui l'entourent; il construit l'église de Sainte-Marie-des-Anges dans les ruines des Thermes de Dioclétien; il fait des dessins pour l'église de Saint-Jean-des-

Florentins et pour la Porta Pia; il termine le palais Farnèse, mais surtout il est l'architecte de Saint-Pierre et il en construit la coupole.

Parmi les nombreux architectes qui ont travaillé à Saint-Pierre de Rome, deux seuls ont compté : Bramante et Michel-Ange.

Bramante a conçu le plan de l'édifice, les grandes nefs aux voûtes splendides, nefs égales, surmontées à leur croisée d'une coupole très large, mais peu élevée.

L'apport de Michel-Ange consiste dans la souveraine importance qu'il donne à la coupole. Il a dans les yeux la vision de cette coupole de Florence si prodigieusement dressée dans les airs (1) et il la substitue à la coupole de Bramante qui, semblable à celle de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, était faite pour produire son maximum d'effet à l'intérieur plutôt qu'à l'extérieur.

A l'esprit élégant de Bramante qui avait prodigué les ressources de la plus délicate ornementation, succède la fougue de Michel-Ange qui veut avant tout exprimer l'idée de puissance et de grandeur ; et tout va être modifié dans le plan primitif pour l'adapter à cette nouvelle idée.

C'est d'abord la disparition des quatre grands clochers d'angle qui avaient tant d'importance et qui écrasaient la coupole. Si nous jugeons du projet de Bramante par le dessin de du Cerceau et surtout d'après la médaille de

(1) La coupole de Saint-Pierre, qui a la même largeur que la coupole de Florence, soit 42 mètres, la dépasse sensiblement en hauteur, s'élevant, jusqu'à l'œil de la lanterne, à plus de 120 mètres. La hauteur du Panthéon n'est pas plus grande que sa largeur, soit 43m,50.



Cliche Alinari.

PIETA.

(Cathédrale de Florence.)

8

Caradosso, qui est un document de premier ordre, puisqu'elle a été faite en 1506 du vivant de Bramante, nous ne pouvons pas moins faire que de constater combien la coupole de Michel-Ange est plus imposante que ne l'eût été celle de Bramante. Non seulement Michel-Ange supprime les clochers, mais il simplifie tout le pourtour de l'édifice qui s'ordonnait dans une complication trop grande de frontons, d'absides et de coupoles. De même à l'intérieur il simplifie à outrance le plan de Bramante, et partout nous voyons se substituer à l'élégance de son prédécesseur les fortes masses qui seules convenaient pour soutenir sa coupole gigantesque.

Michel-Ange, de même race et de même âme que les grands Florentins qui au XIVe siècle avaient conçu la coupole de Florence, reprend leur idée, la perfectionne et crée, on peut le dire, dans la coupole de Saint-Pierre le chef-d'œuvre de l'architecture moderne.

Lorsqu'on écrit l'histoire de la construction de Saint-Pierre, on ne parle que des longues discussions qui eurent lieu pour savoir si la nef serait à croix grecque ou à croix latine. Mais le vrai changement ne fut pas là, il fut dans la coupole de Michel-Ange; et c'est la construction de cette coupole qui permit de résoudre la question d'une façon satisfaisante.

Dans le projet de Bramante, lorsqu'une coupole large et basse recouvrait l'intersection des nefs, il eût été presque impossible d'adopter la croix latine, sans nuire gravement à la beauté de l'édifice, car la coupole de Bramante,

avec un plan en forme de croix grecque, se voyait depuis l'entrée et constituait pour ainsi dire l'église tout entière. Mais lorsque Michel-Ange crée une coupole si haute qu'elle semble échapper aux regards et qu'on ne la voit que lorsqu'on est au-dessous d'elle, il n'y a plus aucun inconvénient à modifier les nefs. Selon les nécessités de l'église chrétienne, on peut alors allonger la nef principale et lui donner les vastes dimensions qui conviennent à la réunion des fidèles. Et la nef, déjà si belle et si imposante par elle-même, devient comme une voie triomphale qui conduit à cette coupole qui brusquement apparaît comme une échappée vers l'infini. Les architectes qui ont terminé Saint-Pierre n'ont pas agi illogiquement, et le Saint-Pierre tel qu'il est ne doit rien nous faire regretter de ce qu'il aurait pu être.

Pour connaître Michel-Ange, il faut, après avoir vu la *Sixtine* et le *Moïse*, aller au Pincio, et quand le soleil dore de ses derniers rayons ce *Dôme* qui semble couvrir de son ombre la ville de Rome et la chrétienté tout entière, on sent vraiment quelle fut la grandeur de son génie. Seule cette coupole était assez vaste pour enfermer sa pensée et assez haute pour la porter vers les cieux.

Michel-Ange mourut le 18 février 1564, et s'il ne repose pas sous cette coupole de Saint-Pierre, près des Papes ses protecteurs, comme Donatello repose à San Lorenzo, près de Cosme de Médicis, Florence a su lui rendre les honneurs dignes de son génie. En plaçant son tombeau à Santa Croce, près du monument du Dante, elle lui a donné



Cliché Alinari.

PIETA.

(Palais Bondanini à Rome.)

la vraie place qui pouvait lui convenir, associant ainsi ces deux noms qui resteront éternellement unis dans la mémoire des hommes, les noms de Dante et de Michel-Ange.

CONCLUSION

Au début du XVIe siècle, trois grands artistes semblent résumer tous les efforts de l'art italien et s'élever à un degré de perfection qui, après eux, n'a plus été atteint.

Égaux par le génie, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël sont cependant profondément différents les uns des autres et on ne les comprend bien que si on tente de les comparer.

Léonard de Vinci est né vingt-cinq ans avant Michel-Ange et sa production artistique est presque terminée quand celle de son rival commence à peine. Léonard n'appartient pas à cet âge nouveau où l'influence de l'antiquité modifie si complètement l'école italienne. Il continue la grande tradition spiritualiste, donnant dans son art la première place à l'expression des pensées et cherchant dans la réalité, dans les êtres vivant autour de lui, les formes les plus aptes à incarner les conceptions de son esprit.



A l'opposé de Léonard, Michel-Ange est un disciple de l'antiquité et c'est là le trait qui creuse entre eux un si profond abîme. Léonard fut le dernier des maîtres de la

primitive école italienne, Michel-Ange fut le premier de la nouvelle. D'autre part Michel-Ange, dans sa longue carrière, a vu tous les maux de l'Italie; il n'a pas passé sa vie, comme Léonard, dans la volupté des cours princières, mais dans le grave milieu de l'école romaine, et il en a dit tous les rêves de grandeur avant d'en dire toutes les souffrances. Grandeur et souffrance sont les deux idées qui dominent l'art tout entier de Michel-Ange. Il les a exprimées avec une puissance telle qu'on doit le classer parmi les maîtres les plus expressifs. Toutefois sur ce point son art est étroitement limité. Très subjectif, Michel-Ange dit ce qu'il éprouve, mais sa pensée, toute concentrée sur elle-même, ne voit rien de ce qui se passe en dehors d'elle. Il n'observe pas, et n'est pas un psychologue; et c'est là le trait le plus important qui le sépare de Léonard, dont l'art fut profond et vaste comme l'humanité.

Raphaël et Michel-Ange ont beaucoup plus de traits communs. Ils ont vécu au même moment et dans le même milieu. Et certes quelques différences qu'il y ait entre la *Sixtine* et la *Chambre de la Signature*, différences dues au tempérament des deux maîtres, on peut dire que ces œuvres, par leur caractère philosophique et religieux, sont bien l'expression des pensées nobles et graves de la cour romaine.

Cependant, comparé à Michel-Ange, Raphaël représente un état d'esprit différent. Quoique né après Michel-Ange, il meurt longtemps avant lui, avant les grands drames de l'Italie, et pas plus que Léonard il n'a connu la tristesse.



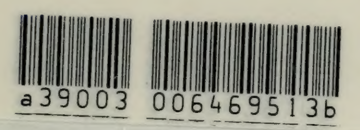
Cliché Alinari.

COUPOLE DE SAINT-PIERRE.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

5992-25. — Corbeil. Imprimerie Crété.


a39003 006469513b